

Piotr Winskowski

BUDYNEK MUZEALNY JAKO POMOST KULTURY

Hasło tegorocznego Dnia Muzeów podane przez ICOM – „Muzeum jako pomost kultury” – odnosi się do wielu wymiarów działalności instytucji muzealnej, jej odbioru przez widzów, funkcjonowania w świadomości społecznej szerszej niż grono odwiedzających, wreszcie jego roli jako symbolu trwałości kultury, łączności między różnymi jej etapami, lokalizacjami, gdzie rozwijało się ludzkie życie i – wraz z nim – ludzka kultura. Takim pomostem jest też sam budynek muzeum, nie tylko jako budowlana, techniczna ochrona dzieł w nim zgromadzonych, umożliwiającą owo przeniesienie w czasie, ale również jako dzieło architektury, którego ukształtowanie wpisuje się w złożony przekaz ideowy, towarzyszący powstaniu samych dzieł i powstaniu kolekcji z tych dzieł złożonych.

Ten ostatni aspekt czyni budynek muzeum największym skalarnie elementem ekspozycji – zapowiada też i w różnoraki sposób realizuje, uzupełnia, a niekiedy scala własności kultury właściwe nie tylko miejscu swej lokalizacji, ale jednocześnie leżące u podstaw samych dzieł oraz koncepcji ich gromadzenia i eksponowania. Ten ideowy zamiar kolekcjonera-fundatora ilustruje właściwymi architekturze środkami przestrzennymi. Staje się tym samym polem zapisu nadziei, zamiarów, celów i owoców kolekcjonowania, prezentowania i zwiedzania, ukazywanych kolejnym pokoleniom, które się tym czynnościom oddają.

Zamiar analizy architektury budynków muzealnych w roli „pomostu kultury” wypada zacząć od obiektów krakowskich. Sytuacja jest tym bardziej złożona, że oprócz obiektów budowanych w tym celu, mamy tu do czynienia z przebudowami i adaptacjami, w których historyczno-artystyczne przesłanie muzeum było (dosłownie) nadbudowane lub podbudowało wcześniejszy status prestiżowy i symboliczny obiektu, w miarę jak nowa inwestycja przekształciła jego budowlaną strukturę.

Sukiennice

Wspomnianymi powyżej intencjami – oraz, oczywiście, gospodarczymi koniecznościami poprawy stanu miasta i jego infrastruktury – kierował się prezydent Józef Dietl, gdy przedstawiając w 1871 roku plan uporządkowania miasta, włączył doń restaurację zabytków, a w tym Sukiennic, jako miejsca predestynowanego do funkcji ekspozycyjnej. Pisał wówczas: „W odrestaurowanych Sukiennicach urządzić by wypadało galerię królów, bohaterów, uczonych i artystów polskich. Tam historyczne obrazy, uwiecznia-

jące wielkie zdarzenia narodu, tam zbiory etnograficzne, tam kształty dawnych wojsk polskich ozdabiać powinny sale, prawdziwe Muzeum Narodowe stanowiące”¹.

Sukiennice² – niegdyś wspaniały obiekt, świadczący o splendorze miasta i rozmachu prowadzonego tu handlu, zawierający w sobie średniowieczne mury (XIII i XIV w.), przebudowane w stylu renesansowym (1556–1560), z attyką projektu Jana Marii Padovana – były wtedy w opłakanym stanie. Wymagały nie tylko remontu, ale też uzdrowienia sytuacji przestrzennej dla działalności handlowej, jaka w tym obiekcie się toczyła, a z czasem uległa pauperyzacji. Najbardziej widocznym znamieniem tego stanu były pozbawione cech stylowych dobudowy otaczające Sukiennice, zniekształcające ich bryłę, zasłaniające attykę, zajmujące znaczną część Rynku i skutecznie niweczące zarówno urodę samego obiektu, jak i jego otoczenia.

Architekt Tomasz Pryliński, likwidując dobudowy, udostępnił jednocześnie partery Sukiennic od zewnątrz dla funkcji handlowych: niejako udostępnił Sukiennice Rynkowi i Rynek Sukiennicom, dodając tym samym splendoru im obu. Neogotyckie podcienia i wielkie okna-witryny jego projektu zapewniają do dzisiaj eleganckie przedpole kawiarniom, sklepom i galeriom, dostępnym wprost z Rynku, a nie tylko od wewnętrznego pasażu. *Stricte* funkcjonalne przejście poprzeczne, istniejące od 1609 roku, zaakcentowane okazałymi ryzalitami, stało się tym samym kluczowym elementem kompozycji urbanistycznej, sięgającej od ul. Siennej do ul. Szewskiej, wyznaczającej przecież jedną z osi Rynku i zyskującej w swoim centrum reprezentacyjną oprawę na skrzyżowaniu pasażów wewnątrz budynku. Prace te przeprowadzono w latach 1875–1879.

Wizja Dietla znalazła w takiej architekturze przekonywający wyraz przestrzenny. Były to przecież czasy, gdy wyznaczone już były przestrzenne i prestiżowe ramy dla europejskich muzeów – sanktuariów narodowych sztuki, które mieściły się w rozbudowywanym dla ich potrzeb dawnym pałacu królewskim, jak Luwr (1852–1857, Louis-Tullius-Joachim Visconti, Hector-Martin Lefuel), albo w wielkich neoklasycystycznych gmachach, jak londyńskie British Museum (1823–1847, Robert Smirke), czy też berlińskie Altes Museum (1822–1830, Karl Friedrich Schinkel)³. Jednocześnie organizowano wystawy światowe – z ekspozycjami bieżącej twórczości artystycznej i produktami przemysłowymi, prezentowanych w lekkich, ażurowych, przeszklonych halach tymczasowych, które też robiły wrażenie, ale nie były uważane za stosowne dla obiektów kultury⁴.

W Krakowie odnawiano Sukiennice jako cenny zabytek, bez intencji umieszczenia w nim muzeum, choć realizując program Dietla, trudno było zapomnieć o jego sugestiach wykorzystania odnowionych sal. Pamięć historyczna i uczucia patriotyczne łączyły się jednak z Sukiennicami na różne, nowe sposoby. Skoro w odnowionych salach obchodzono uroczyste jubileusz Józefa Ignacego Kraszewskiego (5 X 1879) – to wydarzenie było hołdem dla autora upamiętniającego polską przeszłość. Gest

¹ Cyt. za: A. Kopff, *Muzeum Narodowe w Krakowie. Historia i zbiory*, Kraków 1962, s. 13; T. Chruścicki, *Muzeum Narodowe w Krakowie. Historia i wybór zabytków*, Warszawa 1987, s. 7.

² Por. T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1971, s. 281–282, 431; H. i S. Kozakiewicz, *Renesans w Polsce*, Warszawa 1976, s. 136–138.

³ Por. M. Pabich, *O kształtowaniu muzeum sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, Łódź 2004, s. 33–53.

⁴ S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, Warszawa 1968, s. 273–307.

Henryka Siemiradzkiego, który podarował wtedy swój obraz *Pochodnie Nerona* Jubilatowi, ale z przeznaczeniem dla przyszłego muzeum, oraz szeroka akcja innych artystów przekazujących własne prace – przekraczały już ramy jednostkowego jubileuszu. Były reakcją na to, co „wisiało w powietrzu”. Stąd odnowionym Sukiennicom jako materialnemu, trwałemu wizualnie nawiązaniu do świetności miasta jako ośrodka gospodarczego – podupadłego przecież przez XVII, XVIII i część XIX wieku – przypisano jednocześnie rolę nawiązania do świetności kulturalnej, która w XV i XVI wieku szła z tą pierwszą w parze, i które wzajemnie się warunkowały, czego śladem jest jakość elementów architektonicznych z tego czasu. Z tym że w warunkach zaborów instytucja polskiego muzeum miała od razu odgrywać rolę sanktuarium, więc zaangażowanie w sprawę i odpowiedzialność za jej powodzenie były tym większe.

Aby temu podołać, konieczny był architektonicznie i artystycznie odważny zabieg, w którym stawką była kwestia prestiżu przestrzeni, a główną bohaterką – architektura. Chodziło nie tylko o „podniesienie standardu” sklepów, które tam już wcześniej funkcjonowały, ale wpisanie nowej funkcji w stary obiekt i nadanie mu przez to nowej rangi, bazującej na istniejącym historycznym potencjale. Ostatecznie na ekspozycję sztuki, odpowiedzialną za podtrzymywanie narodowego ducha, przeznaczono znajdujące się nad halą główną adaptowane piętro obiektu handlowego, tzw. smatruz, wcześniejsze miejsce handlu towarami mieszanymi (a więc pomieszczenie cokolwiek pośrednie). I obok obiektywnych, funkcjonalnych parametrów sal oświetlonych świetlikami i godnych swej nowej roli, właśnie podniesiony w czasie przebudowy „ideowy standard” całego budynku, o którego dawnej metryce i dawnej świetności przy okazji przypomniano – sprzyjał powodzeniu całego przedsięwzięcia, motywował ofiarność kolejnych donatorów, stawiając jego kierownictwo przed kłopotem nadmiaru eksponatów⁵.

Fizycznym otoczeniem eksponatów były podłogi, ściany i dach, ale tworzyłem „siedziby” dla nich były motywy późnego gotyku w gwiazdzistych sklepieniach podcieni, kolumn i ich kapiteli (projektowanych przy udziale Jana Matejki), charakterystycznych, gotycko-renesansowych obramień okiennych z krzyżującymi się wiązkami laskowań w ryzalitach na piętrze (pokrewnych XVI-wiecznym portalom wawelskim i oknom krakowskich kamienic, np. Bonerów), wreszcie renesansowej attyki *etc.*, *etc.* Nie obowiązywały wtedy dzisiejsze poglądy konserwatorskie, nakazujące rozgraniczenie oryginału i rekonstrukcji w konserwowanym czy rozbudowywanym zabytku. Inaczej rozumiano nawiązywanie do przeszłości. Jednak intencja polityczno-patriotyczno-historyczna była jasna: obiekty w stylach z czasów świetności Rzeczypospolitej zwiększały „masę krytyczną” dziedzictwa, nawet „podszywając się” pod oryginały. Uzupełniono Sukiennice tak, jak mogłyby wyglądać, gdyby pomysł podcieni był o 500 lat wcześniejszy, a okna i ryzality – jakby powstały za Padovana, na 300 lat przed Prylińskim. Pamięć historii i stylistyczny historyzm współczesnej wtedy architektury uzupełniały się bez linii demarkacyjnej. W tym

⁵ Ekspozycja Muzeum Narodowego zajmowała pierwotnie połowę piętra. Drugą połowę zajmowało Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, również eksponujące tam dzieła sztuki. Po wzniesieniu w 1901 roku własnej siedziby, Pałacu Sztuki zaprojektowanego przez Franciszka Mączyńskiego, sale zajmowane w Sukiennicach przez Towarzystwo przypadły Muzeum Narodowemu.

przypadku zaznaczenie tej ostatniej osłabiłoby przesłanie nowej, reorientowanej ideowo i przekształcanej przestrzennie całości⁶.

Zbiory książąt Czartoryskich w Puławach

Program ideowy pierwszej polskiej instytucji muzealnej, otwartej w 1801 roku w Puławach przez księżną Izabelę z Flemmingów Czartoryską, zakładał oprócz gromadzenia dzieł sztuki również kolekcjonowanie świadectw historycznych, pamiątek po polskich bohaterach i po sławnych ludziach, militariów *etc.* Dewiza „Przeszłość Przyszłości” łączyła kolekcjonerstwo artystyczne i pozaartystyczne – historyczne, patriotyczne, naukowe i sentymentalne. Ta różnorodność tematyczna odbijała się już w pierwszych obiektach kolekcji: Świątyni Sybilli (1798–1801) i Domu Gotyckim (1809), projektowanych na zlecenie księżnej i przy jej współudziale przez Christiana Piotra Aignera⁷.

Antyczny pierwowzór, rotunda w Tivoli (I w. p.n.e.), został powiększony i osadzony w Puławach na skarpie wiślanej. Świątynia mieści dwie okrągłe sale: górną – dostępną z górnego poziomu ogrodu, i dolną – stanowiącą jej fundamenty, dostępną od podnóża skarpy. Obie sale były komponowane jako swego rodzaju wzajemne przeciwieństwa. Górna, biała, otoczona z zewnątrz osiemnastoma kamiennymi kolumnami (*monopteros*), jawna i jasna, doświetlona okulusem w centrum kopuły, świadczyła o kulturalnym i artystycznym dorobku narodu poprzez ekspozycję. Sala dolna – ukryta za oszkarpowaną masywną ceglana ścianą, sekretna, ciemna krypta, wsparta na pierścieniu dziewięciu kolumn otaczających przestrzeń centralną i oświetlona pochodniami umieszczanymi przy ścianie – stanowiła sanktuarium hetmanów, bohaterów walk o Polskę, Legionów i wojsk Księstwa Warszawskiego – upamiętnionych odlanymi z brązu tarczami honorowymi z ich imionami i herbami wraz z centralnie umieszczonym obeliskiem ku czci księcia Józefa Poniatowskiego. Sala ta była miejscem spotkań loży masońskiej, której księżna patronowała.

Napięcie między tymi dwoma pomieszczeniami, wyrażające się w ich architektonicznym ukształtowaniu, sposobie oświetlenia, wyposażeniu i funkcji oraz ich lokalizacji względem siebie, przydaje puławskiej Świątyni nie tylko stylistycznej złożoności, rozpiętej między klasycznym pierwowzorem a klasycystycznym powtórzeniem, lecz również napięcia między postawą historyzującą i sentymentalną z jednej strony, a aktywną, konspiracyjną – z drugiej. Fundatorka, która reprezentowała je obie, dała im wyraz na tej samej zasadzie doboru przedmiotów, lecz jednocześnie scalała je w jednym dziele architektonicznym i nadała tak rozumianej złożoności dwubiegunowy rozkład. Rozkład ten powtarza się zarówno w wizualnych cechach przestrzeni, jak i w cechach ludzkich, dynamicznych reakcji, odczuć i zachowań, jakie one prowokują. Ten dualizm artystyczny i egzystencjalny dotyczył dwu, jednocześnie przemierzanych dróg, prowadzących do celu nadrzędnego: zachowania w niewoli

⁶ O politycznym i ideowym podłożu XIX-wiecznego historyzmu por.: Z. Tołłoczko, „*Sen architekta*” czyli o historii i historyzmie architektury XIX i XX wieku, Kraków 2002.

⁷ Z. Żygulski jun., *Część I: Puławy* [w:] *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, tenże (red.), Kraków 1998, s. 12 i nn. O obiektach tych traktuje również tekst prof. Z. Żygulskiego jun. zamieszczony w niniejszym zbiorze.

polskiej kultury i przyszłego wyzwolenia. Sam cel – kiedykolwiek byłby osiągnięty – scalał obie drogi i nie pozostawiał miejsca na licytację, która z nich skuteczniej doń prowadziła. Obie były konieczne i wzajemnie się wspierały.

Drugi element muzeum powstał jako daleko idąca przebudowa barokowego pawilonu parkowego. „Koncepcja Domu Gotyckiego w Puławach była dialektycznym przeciwieństwem idei Świątynii Sybilli. Miejsce klasycznego kanonu zajął eklektyzm, jedność ustąpiła wielości, jasność form – zawilości, a sakralność – świeckości. Przejście od Sybilli do Domu Gotyckiego oznaczało decydujące zwycięstwo romantyzmu i idei puławskiej. Pod względem treściowym Dom Gotycki miał wyjść poza interes lokalny i rzucić zagadnienie polskie na szeroki nurt zjawisk światowych”⁸.

Stało się tak zarówno za sprawą dzieł sztuki pozyskiwanych przez księżną i jej wysłanników w całej Europie, jak też fragmentów architektonicznych, detali i rzeźb, wmontowanych jako lapidarium w jego ściany, które stanowiły antycypację sytuacji ekspozycyjnej i muzeologicznej dużo późniejszej (współczesnej), wypływającej z konstatacji, że i tak nie da się całej historycznej spuścizny zgromadzić i usystematyzować, że nawet zasobna i „reprezentatywna” kolekcja i tak będzie fragmentaryczna, że będzie wyborem dokonany według jakiś kryteriów a częściowo z przypadku⁹. Pogodzenie się z tą koniecznością i – co za tym idzie – zarzucenie zamiarów gromadzenia kolekcji pełnej, absolutnej, stawia tym wyższe wymagania owym kryteriom, wyborowi kierowanemu wiedzą, intuicją i kulturą, w której się wyrosło, i w której jest się zanurzonym a nie tylko taką, którą się poznało.

Na belce stropowej sali Pod Herbami umieszczono patronującą zabytkom sentencję: „Wszystkiemu, co los zmienia i co czas pożera, człowiek tkliwym wspomnieniem znikomość odbiera”, zaś nad drzwiami wejściowymi – cytat z *Eneidy* Wergiliusza: „Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt” („I rzeczy płaczą łzami, a choć umarłe, chwytają za serce”; ks. I, w. 462)¹⁰. Nostalgia, świadomość przemijania, zagrożenie zniszczeniem i rozproszeniem, którym zdania te dawały wyraz, dotknęły to miejsce w drastycznej formie na przełomie 1830 i 1831 roku, gdy wśród toczących się walk, pod rosyjskim ostrzałem i bombardowaniem, ewakuowano zbiory, a księżna Izabela wraz z nimi opuściła Puławę.

Zbiory książąt Czartoryskich w Paryżu

Po powstaniu listopadowym udało się część zbiorów powtórnie zgromadzić i przewieźć do Paryża, gdzie osiadł wraz z rodziną syn księżnej Izabeli, Adam Jerzy Czartoryski, prześladowany przez władze carskie za udział w powstaniu¹¹. W 1842 roku zakupił zaniedbany i opuszczony Hôtel Lambert, który po odnowieniu stał się nie

⁸ Tamże, s. 51.

⁹ Ilustrują to architektoniczne projekty muzeów i aranżacje ekspozycji obejmujące fragmenty (a nawet podkreślające ich niezupełność), kopie wraz z oryginałami (i akcentujące status kopii), m.in. autorstwa Carlo Scarpy, por.: F. Dal Co, G. Mazzariol, *Carlo Scarpa. The complete works*, Milano–New York 1984; S. Los, *Carlo Scarpa*, Köln 1993.

¹⁰ Cyt. za: Z. Zygulski, dz. cyt., s. 52.

¹¹ A. Zamoyski, *Część II: Paryż* [w:] *Muzeum Czartoryskich...*, s. 96 i nn.

tylko rezydencją rodziny, ale stanowił salon polityczny i kulturalny, *de facto* ambasadę nieistniejącego państwa, przypominającą o sprawie polskiej we wpływowych kręgach z rozmachem i zaangażowaniem, na który nie stać było nikogo innego, oraz instytucją zajmującą się mecenatem i kultywowaniem polskiej kultury. Wśród tych zadań część zbiorów puławskich – ciągle wzbogacanych przez nowe zakupy – stanowiła wyposażenie pałacu, a jej eksponowanie służyło funkcji całego *Hôtel* w jego podwójnej roli.

Pałac jako zamieszkała rezydencja i jednocześnie siedziba instytucji politycznej nie był najwygodniejszym miejscem dla szerszego eksponowania kolekcji i nadania jej rangi muzealnej. W Paryżu doszło jednak do kolejnego – paradoksalnego na pozór – wpisania jej w nowe warunki wystawiennictwa połowy XIX wieku, i to na najwyższym ówczesnie światowym poziomie. Na Wystawie Światowej w 1878 roku zorganizowano polską ekspozycję, złożoną z obiektów udostępnionych przez Władysława Czartoryskiego, syna i kontynuatora dzieła księcia Adama Jerzego. Jak sam o tym mówił w czasie odczytu na posiedzeniu Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu 8 stycznia 1882 roku: „Praktykuje się wypożyczanie zbiorów. Figurowały one na różnych wystawach (...) w dziale historycznym ostatniej wielkiej wystawy (światowej) w roku 1878, na której otrzymałem osobne dla nich sale pod specjalnym oznaczeniem »POLOGNE«. Wskutek tego wzniecił się na świecie naukowo-artystycznym interes dla naszych rzeczy, jako dotąd nieznanych, i objawił się w odnośnych publikacjach po pismach tej gałęzi poświęconych”¹².

W latach paryskich pomnażaniu zbiorów przez księcia Władysława i jego siostrę Izabelę Działyńską przyświecały już nieco inne cele niż w czasach puławskich. Inny był profil intelektualny i inne okoliczności wnuka emigranta niż jego babki fundatorki. Inne było otoczenie w mieście, gdzie odbywały się aukcje i gdzie obrót dziełami sztuki był dla wielu dziedziną handlu, a nie osobistą pasją, szersza była wiedza historyczna i ugruntowana sytuacja samej dyscypliny historii sztuki. Stąd też inaczej realizowano tę nadrzędną myśl o kolekcji zbieranej dla Polski.

„Kolekcjonerstwo księcia Władysława było po części rezultatem podświadomej reakcji negatywnej na przesłanie babki. Pozostał on oczywiście wierny wezwaniu patriotycznemu i nigdy nie ominął okazji do nabycia obiektu polskiego lub nawet całego polskiego zbioru, chciał jednak przede wszystkim nadać kolekcji wyraz uniwersalny, zdecydowany charakter i naukową wiarygodność. Kierował się zatem artystyczną wartością i autentycznością obiektu, a także modnym poszukiwaniem »czystej« sztuki”¹³. Tym zasadom pozostał wierny po przeniesieniu kolekcji do Krakowa, stąd też historyzm krakowskich gmachów muzeum powstałych na jego zamówienie był różny od sentymentalnych motywów puławskich, niezależnie od oczywistych różnic wynikających z ich śródmiejskiej lokalizacji.

¹² J. Pezda, Katalog wystawy „Władysław Czartoryski w stulecie śmierci”, Kraków 29 kwietnia–30 czerwca 1994 [cyt. za:] M. Rostworowski, *Część III: Kraków [w:] Muzeum Czartoryskich...*, s. 155.

¹³ A. Zamojski, dz. cyt., s. 108 i 116.

Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie

Kraków, który uzyskał względną swobodę kulturalną w ramach autonomii galicyjskiej, był duchową stolicą polskich ziem pod zaborami nie tylko w wymiarze symbolicznym, ale stopniowo podejmował też funkcje kulturalne w wymiarze organizacyjnym. Władysław Czartoryski otrzymał w 1874 roku od Gminy Kraków dla potrzeb powstającego muzeum dawny Arsenał, baszty Ciesielską i Stolarską oraz fragment muru do Bramy Floriańskiej¹⁴. Tym samym w gestii muzeum – zrodzonego w intencji przechowania „pamiątek” przeszłości i gromadzącego również militaria, a na ścianach Domu Gotyckiego fragmenty architektoniczne i rzeźby pochodzące z zabytków całej Europy – znalazły się obiekty związane z wojskowością *in situ*, i to w kilka lat po usunięciu większości fortyfikacji miejskich, wyburzeniu murów i baszt oraz zasypaniu fos.

Arsenał wzniesiony w latach 1565–1566 przez Gabriela Słońskiego na zlecenie Rady Miejskiej, ukończono i zasklepiono w roku 1626. W latach 1860–1861 został nadbudowany, z przeznaczeniem na koszary wojskowe, przez Antoniego Stacherskiego.

W 1876 roku od Austriackiego Funduszu Religijnego, który przejął majątek skasowanych zakonów, zakupiono sąsiedni budynek – Collegium Novum klasztoru Pijarów, powstałe ok. 1750 roku w wyniku przekształcenia przez Franciszka Placidiego XVII-wiecznej kamienicy Pod Bażantem. Arsenał został z nim połączony mostkiem: najpierw drewnianym, później murowanym, neogotyckim, projektu Maurycego Oradou (zięcia Viollet Le Duca). Dokupiony obiekt, nazywany Klasztorkiem, został w latach 1879–1884 przebudowany, również według projektu Oradou.

„Zachowano całkowicie bryłę budynku, nadając jej nowy wyraz przez zastosowanie ceglanych szkarp i obramień okiennych, gzymsu arkadowego, zębatego szczytu, okienek dachowych, kamiennego portalu bramy i tarcz herbowych. Nie wykonano z projektu Oradou jedynie balkonika na facjacie i wimpergowych zwieńczeń szkarp. Wnętrza połączono między sobą przejściami i dostosowano do ekspozycji, utrzymując ich charakter ogólny, tj. cel i korytarzy klasztornych. Wygląd zewnętrzny budynku nosi cechy neogotyku francuskiego (obramienie okien, portal, gzyms) z dodatkami motywów północnej architektury ceglanej (szczyt) i pewnym dostosowaniem jej do stylu sąsiedniego, starszego Arsenалу”¹⁵.

Wydaje się, że opis ten określa zakres zmian i wprowadzone nowości. Jednak podobnie jak w Sukiennicach, Świątyni Sybilli i Domu Gotyckim, rola „pomostu kultury”, wymaga naświetlenia niuansów pominiętych w cytacie, a dostępnych nie tyle przez studium źródeł, ile przez porównanie ich z istniejącym obiektem¹⁶. Nie negując „francuskiego neogotyku” i „północnej architektury ceglanej”, pojawiających się w wyobraźni francuskiego architekta, zamierzam wskazać na ich zastosowanie

¹⁴ J. Lepiarczyk, *Dzieje budowy Muzeum Czartoryskich w Krakowie*, Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie za rok 1953, t. III, Ossolineum, Wrocław–Kraków 1957, s. 179–217; A. Kopff, dz. cyt., s. 51–54; M. Rostworowski, dz. cyt., s. 150 i nn.

¹⁵ Cyt. za: J. Lepiarczyk, dz. cyt., s. 192; por. też: T. Dobrowolski, dz. cyt., s. 442; M. Rostworowski, dz. cyt., s. 154.

¹⁶ Źródła i archiwalia z Biblioteki Czartoryskich podaje J. Lepiarczyk. Budynek stoi, od tamtego czasu nieprzebudowany, konserwowany jedynie przez PKZ w latach 1961–1974, gdy Muzeum XX. Czartoryskich było już oddziałem Muzeum Narodowego w Krakowie (od roku 1950).

w takich miejscach i w układach form, które wiążą je z wcześniejszą architekturą polską, małopolską, krakowską i – po prostu – z wcześniejszymi obiektami, które zostały dla potrzeb muzeum przebudowane. Macenas reemigrant, projektant z zagranicy i miejscowi wykonawcy, w sposób zamierzony lub nie, stworzyli obiekty bardziej złożone, rozpięte między lokalnością a wpływami „wielkiego świata”. Wymknęli się też opozycji kultury kosmopolitycznej i zaścianka, osiągając nowe jakości, interesujące z perspektywy wykraczającej poza horyzonty ich epoki – secentystycznego historyzmu (por. cytaty i przypisy 13).

Ilustracja z „Tygodnika Ilustrowanego” z 1865 roku przedstawia kolegium Pijarów przed przebudową. Widać podział ściany pilastrami w wielkim porządku i skromnie profilowanym fryzem, opaski wokół okien oraz woluty wystające nad gzymsem i otaczające facjatę: akcentowaną własnymi pilastrami i zwieńczoną tympanonem. Ten ostatni element został zastąpiony schodkowym szczytem, zresztą – jak wykazuje porównanie projektu Oradou z realizacją – wykonanym o jeden „schodek” wyżej, co poprawia proporcje samej fasady, mocniej akcentując wertykalizm facjaty oraz potęgując zamierzone cechy gotyckie, uzasadnione również sąsiedztwem Baszty Stolarskiej. Oradou zlikwidował też woluty, zresztą nieco za małe i niefortunnie ustawione wobec pilastrów facjaty. Za to inne elementy neogotyckie pojawiają się w przebudowanej fasadzie w miejscach, wielkościach, szerokościach i rozstawie niezmiennych względem wcześniejszych, klasycystycznych. Zastosowana cegła i kamień na tle jasnego tynku czynią je bardziej kontrastowymi, ale nie zmieniają wcześniejszych proporcji elewacji. Ceglane szkarpy projektu Oradou zajmują to samo miejsce, co pilastry Placidiego, i są tej samej szerokości, choć nie mają, oczywiście, kapiteli i kończą się nieco poniżej fryzu. Ten ceglany fryz arkadowy zajął dokładnie miejsce poprzedniego fryzu klasycystycznego. Stanowi on wierną kopię motywu ze zwieńczenia Arsenału, projektowanego wcześniej przez Stacherskiego: tak samo wysunięto ze ściany cegły, tworząc schodkowe konsolki, taki sam jest układ cegieł w łuku każdej arkadki itd.

Podobnie jak fryz i szkarpy, również nadproża okienne akcentowane kamiennym profilem oraz pionowe elementy obramienia z cegły nie zmieniają względem projektu Placidiego szerokości ani proporcji wobec rozmiarów samych okien, ich obramień i gładkiej powierzchni otaczającej je ściany. Zaskakujący jest natomiast detal ceglanej części obramienia, ostro akcentującego poszczególne cegły i jasne wysunięte spoiny między nimi. Otóż cegły ułożone są tak, że tworzą na zewnętrznej granicy obramienia linię łamaną sugerującą boniowanie, choć nim nie są, gdyż wszystkie o tyle samo wystają z lica ściany. Niby-kamienne bonie wykonywano przecież nie raz w architekturze XIX-wiecznego historyzmu również z cegły, ale tynkowano je i profilowano tak, by wydawały się blokami kamienia, zwłaszcza gdy reszta ściany pozostawała ceglana.

Takie odwrócenie architektonicznych ról akcentu i tła między ceglami a tynkiem jest jeszcze bardziej czytelne wobec sąsiedztwa – średniowiecznej przecież – Baszty Stolarskiej, z jej krawędziami uformowanymi właśnie z kamiennych bloków i ceglana ścianą, oraz kamiennych portali i obramień okiennych na tle ceglanych ścian w wielu innych średniowiecznych i renesansowych zabytkach Krakowa. Odwrócenie to staje się wręcz paradoksalne w parterze Arsenału, gdzie drobne cegły i delikatne wystające między nimi pasy spoin stanowią kompozycyjną ramę dla dwu okien wykutych w grubej ścianie, z czasów Słońskiego, ułożonej z głazów nawet większych niż pola

okienne. Tym samym zaszczerpiono Arsenałowi motyw okna Klasztorku. Jednocześnie przejęto od Arsenálu fryz arkadowy. Oba te zabiegi posłużyły architektonicznemu ujednoliceniu obiektów muzeum ponad czasem, który dzielił daty powstania i przebudowy poszczególnych jego części, zachowując jednak ich względną autonomię i motywy indywidualnie wiążące je z różnymi etapami historii, a co za tym idzie – ze zróżnicowaną europejską i polską kulturą architektoniczną.

W 1886 roku Władysław Czartoryski nabył kamienicę po przeciwnej stronie ul. Pijarskiej, na rogu ul. św. Jana (zwaną Koźmianowską) oraz drugą, z nią sąsiadującą. W 1896 roku Adam Ludwik Czartoryski kupił następną kamienicę, sąsiadującą z poprzednią przy ul. św. Jana, wyburzył ją i zbudował na jej miejscu kolejną część muzeum. Dało to w sumie kompleks nazywany Pałacem. Całość ukończono w roku 1901. Pracami kierował krakowski architekt Zygmunt Hendel, opierając się na projektach architekta francuskiego Alberta Bitnera i krakowianina Wandalina Beringera, którzy powtarzali motywy Klasztorku, wprowadzone tam przez Oradou¹⁷.

„Fasady Klasztorku stały się wzorem dla realizowanej w końcu wieku XIX przebudowy dalszych budynków muzealnych przy ul. Pijarskiej i św. Jana, dzięki czemu cały zespół otrzymał jednolity charakter”¹⁸. Charakter ten opiera się na powtórzeniach fryzu, szkarp, obramień okiennych i portali. Ich elewacje określają jednak proporcje i skala renesansowych kamienic, które zostały przebudowane: nieregularne odstępy między oknami a zwłaszcza – jak w Klasztorku – proporcje wielkości okien do powierzchni ścian.

Pałac ten nie ma elewacji „pałacowych”. Skala krakowskich pałaców arystokracji była już od dawna dużo większa, by przywołać pałac Wodzickich przy tej samej ulicy św. Jana 11, z ok. 1780 roku, z trzema wysokimi kondygnacjami i wysoką balustradą nad gzymsem wieńczącym. Pałac Czartoryskich reprezentuje elewacje miejskie z epoki, gdy Kraków był zabudowany najwyżej dwukondygnacyjnymi kamienicami, zwieńczonymi wysokimi attykami, zasłaniającymi strome, pogrążone dachy – takimi, jakie zachowały się do dziś w Kazimierzu czy Tarnowie. Przywołana pod koniec XIX wieku architektura „złotego wieku” polskiej kultury, a więc również „złotego wieku” miast, jest świadectwem i argumentem na rzecz odradzającego się w czasach autonomii Krakowa, co też zadecydowało o ulokowaniu muzeum tutaj – w sąsiedztwie Uniwersytetu i Akademii Umiejętności – a nie w rodowej Sieniawie.

Ciągle obracamy się wokół odwołań do przeszłości w budynkach muzeów. Lecz zauważmy, że to nie rozmach, wysokość czy okazałość budynków składają się na wrażenie „miejskości” tego fragmentu Krakowa. Subtelniej i w zgodzie ze skalą ul. Pijarskiej oddziałuje niższa pierzeja, nieregularnie dzielona przyporami, zdwojonymi lub akcentowanymi lekkimi uskokami tam, gdzie kiedyś stykały się odrębne kamienice. Żywotne intelektualnie miasto niekoniecznie musi kopiować metropolie z ich przestrzennym rozmachem i rozmiarami gmachów. Warto za to pilnować jakości tego, co się w nim dzieje, a w tym mieści się również talent, intuicja i przyzwolenie na eksperymenty świadomych mecenasów. Kontrast między Paryżem a Krakowem lat siedemdziesiątych XIX wieku nie zniechęcił Władysława Czartoryskiego do powrotu, i w tym upatrywać warto wzoru dalekowzroczności pozbawionej tanich iluzji, ale dostrzegającej możliwości i potrzeby miasta. Losy Konstancji i Tybingi w Niemczech,

¹⁷ Por. T. Dobrowolski, dz. cyt., s. 442.

¹⁸ J. Lepiarczyk, dz. cyt., s. 192.

Oksfordu i Cambridge w Anglii czy Cambridge w Massachusetts potwierdzają tę intuicję.

Wysoka attyka Pałacu dzielona jest ślepyimi arkadami półkoliście zamkniętymi i przedzielanymi mięsistymi, szerokimi pilastrami, przebijającymi wieńczący ją gzyms w formie cokolików ujętych w esownice, co czyni ją jedną z wielu w polskiej architekturze interpretacji attyki Sukiennic. Wraz ze wszystkimi innymi uformowanymi według tego wzoru, powiększa tę wizualną „masę krytyczną” jako powtarzany i interpretowany motyw, powszechny i stanowiący tym bardziej oczywisty składnik polskiej kultury.

Warto zwrócić jeszcze uwagę na najczystsze stylowo, neogotyckie, w całości ceglane elementy kompleksu: dwa mostki projektu Oradou. Ich zwieńczenie powtarza motywy Arsenалу i facjatę Klasztorku: wszechobecny fryz arkadowy, krenelaż i pomniejszony szczyt schodkowy. Ten ostatni pojawia się tylko nad dłuższym i bardziej eksponowanym mostkiem nad ul. Pijarską, łączącym Klasztor z Pałacem. Tam też, po dwóch stronach, znajdują się herby Czartoryskich, umieszczone pod szczytem na osi mostku, oprawione w ślepe, kamienne arkady o układzie okien florenckich pałaców z XIV wieku.

We Florencji podziały okien były kamienne. W Krakowie w dużo mniejszych oknach piętra Arsenálu wykonano je, po prostu, jako stolarkę. Zastosowany najpierw w Arsenale kształt i podział okna, powtórzony później w oryginalnym materiale w mostku jako oprawa herbu, stanowi kolejną wersję tego historycznego motywu, trwalszego niż architektoniczne style, w myśl których kształtowano inne elementy budynków. Od antycznego pierwowzoru przez późny antyk chrześcijański, romańszczyznę (biforium), *trecento* i *quattrocento* po wiek XIX, formy takie powtarzano w różnych wersjach i w różnych rolach. Tym trwalej wyznaczają one italianizm w kulturze innych ziem, szukających na Półwyspie Apenińskim korzeni swojej kultury oraz inspiracji dla artystów i mecenasów, dla badaczy przeszłości i polityków akcentujących swe koneksje śródziemnomorskie, „łacińskie”, „zachodnie” lub „południowe”.

Podsumowując: przebudowa Klasztorku i Pałacu, mimo adaptacji sal na cele muzealne, stworzenia na jego drugim piętrze galerii ze świetlikami, uformowania nowego dziedzińca (o którym nie było tu mowy), nie była jednak na tyle gruntowna, by zatrzeć cechy wcześniejszych obiektów, które się na nie składają. W zastosowanych nowych motywach i zakresie zmian, które nie zaburzyły pierwotnych proporcji, widać świadomy zamiar zachowania „krakowskiej tradycji”, i to tradycji XV–XVI-wiecznej, i jej pochodnych (klasztor przebudowany w XVIII w. przez Placidiego), a nie rekonstruowanego, „idealnego” historyzmu, i to niezależnie od francuskiej proveniencji niektórych nowych detali.

Nowy gmach Muzeum Narodowego

Od czasów, gdy kolekcja Muzeum Narodowego mieściła się w połowie sal Sukiennic, jego sytuacja lokalowa zmieniała się zasadniczo¹⁹. W gestii tej instytucji znalazły

¹⁹ T. Chruścicki, dz. cyt., s. 16–22; A. Kopff, dz. cyt., s. 37–39.

się zarówno nowe kolekcje, nowe sale jak i zabytkowe budynki miejskie powierzone muzeum, same w sobie stanowiące obiekty muzealne: Barbakan (od 1904 roku, gdzie odbywały się wystawy plenerowe), północna wieża kościoła Mariackiego (od 1905 roku, udostępniona do zwiedzania) i Wieża Ratuszowa (od 1924 roku, w której również urządzano wystawy). W 1903 roku Muzeum przyjęło zapis ogromnych zbiorów Emeryka Hutten-Czapskiego wraz ze wzniesionym dla ich pawilonem przy ul. Wolskiej 10 (dziś Piłsudskiego). Po odkupieniu od spadkobierców sąsiedniego pałacu donatora, kompleks ten stał się pierwszym oddziałem Muzeum²⁰. W 1904 roku Muzeum objęło Dom Jana Matejki przy ul. Floriańskiej 41, tworząc swój pierwszy oddział biograficzny, poświęcony dorobkowi jednego artysty. W 1904 roku Włodzimiera i Adam Szołajscy przekazali Muzeum swoją kamienicę przy pl. Szczepańskim 9, gdzie od 1928 działał kolejny oddział, ich imienia. Dla ekspozycji przekazanych w 1922 roku zbiorów Erazma Baracza zakupiono kamienicę przy ul. Karmelickiej 51. W latach pięćdziesiątych użytkowano też sale wystawowe przy ul. Smoleńsk 9, w gmachu Muzeum Techniczno-Przemysłowego (ok. 1910–1914, proj. Franciszek Mączyński, Tadeusz Stryjeński i Józef Czajkowski – obecnie budynek należy do ASP), które stanowiło wtedy również oddział Muzeum Narodowego. Ponieważ poszerzanie przestrzeni ekspozycyjnej następowało wolniej niż wzbogacanie kolekcji, Feliks Kopera, dyrektor Muzeum w latach 1900–1950, wciąż dążył do dalszej, zasadniczej jego rozbudowy.

Po odzyskaniu Wawelu od armii austriackiej, Sejm Galicyjski podjął w 1905 roku uchwałę o urządzeniu w części zamku rezydencji, a w części – Muzeum Narodowego. Planowano zaadaptować na ten cel jeden z budynków poszpitalnych. Poważnie zaawansowane prace koncepcyjne i projektowe (projekt z 1917 roku Adolfa Szyszko-Bohusza) zarzucono, gdy po odzyskaniu niepodległości rozpoczęto porządkowanie całego wzgórza wawelskiego na dużo szerszą skalę niż wcześniejsze restauracje. Kompleks Wawelu miał odzyskać kształt z czasów świetności i na powrót wejść we własną rolę: unikatowego świadka i skarbnicy polskiej historii i kultury. Stąd poszukiwano dla Muzeum nowego miejsca, a zwłaszcza nowego gmachu, wzniesionego specjalnie dla niego.

Zainteresowano się terenem u wylotu ul. Wolskiej, nienarzucającym ograniczeń, a dającym możliwości ewentualnej dalszej rozbudowy. Projekt z 1922 roku zakładał sukcesywne wznoszenie pawilonów, mieszczących sale wystawowe, pomieszczenia administracyjne, magazyny i pracownie²¹. Pawilony o elewacjach opiętych pilastrami byłyby połączone kolumnadami. Kolumny i pilastry w wielkim porządku miały zostać spięte wspólnym gzymsem i doryckim fryzem w zespół dużo bardziej monumentalny niż skala pojedynczych obiektów. Dwa pawilony przy osi ulicy planowano połączyć wielkim łukiem tryumfalnym, wykrojonym w półabstrakcyjnie kształtowanej, prostopadłościennej bryle, umieszczonej nad gzymsem. Kasetony w podniebieniu łuku stanowiłyby kontynuację klasycystycznej konwencji całości. Z kolei układ trzech kondygnacji płaskorzeźbionych fryzów dekorujących z zewnątrz bryłę, w której wycięto łuk, oraz niższe bryły nad pawilonami (na wysokość jednej kondygnacji fryzu)

²⁰ T. Chruścicki, tamże.

²¹ „Adolf Szyszko-Bohusz – architekt Polski Odrodzonej”, wystawa zorganizowana przez Zarząd Stowarzyszenia Architektów Polskich, Oddział Kraków 1989; P. Winskowski, *Metropolia Kraków*, „Grafia” 2004, nr 3 (8), s. 5.

świadczyły już o współczesniejszym i swobodniejszym operowaniu środkami plastycznymi – o własnym rytmie i własnej, ciągłej narracji, niezależnej od rytmu elementów architektonicznych.

Obiekt miał stanowić o rozmachu rodzącej się II Rzeczypospolitej poprzez wyjście poza dotychczasowe ramy urbanistyczne. Miał akcentować śródmiejski charakter terenu do niedawna peryferyjnego, na kolejnej orbicie wokół Plant – Alejach Trzech Wieszców, wtedy jeszcze niezabudowanych po swojej zewnętrznej, zachodniej stronie. Ów rozmach i jednocześnie odniesienie do historii najbardziej bezpośrednio zaznaczały się klasycznymi reminiscencjami architektury, „rzymską” skalą obiektu na miarę szerokości Alej i późniejszych gmachów przy nich wzniesionych, na miarę długości ul. Wolskiej i rozległości Błoń, a nie na miarę szerokości tej ulicy czy też kamienic stanowiących jej pierzeje.

Łuk, operując tym samym antycznym kodem, był ewidentnym podsumowaniem wieku zaborów i walki, tryumfem niepodległości. Jednocześnie ten łuk prowadził na Błonia, miejsce ówczesnych parad wojskowych i niewiele wcześniejszych ćwiczeń oddziałów „Strzelca” oraz ku pobliskim Oleandrom, skąd wyruszyła Pierwsza Kompania Kadrowa, odzyskując dla Polski niepodległość. Łuk, kadrując widok kopca Kościuszki, stawał się pośmiertnie łukiem tryumfalnym bohatera, któremu skuteczniej udało się walczyć daleko za oceanem o cudzą wolność.

Łuk jednocześnie nie zamyka osi kompozycyjnej, tylko kadruje dalszy widok. Te perspektywy ulic zamknięte wieżami (wawelskimi), fasadami kościołów czy większymi gmachami, które czynią centrum Krakowa tak kameralnym, to charakterystyczny rys lokalnej tradycji urbanistycznej. Wyłom w tej tradycji, uzasadniony wydarzeniem bez precedensu – odzyskaniem niepodległości, każe patrzeć na miasto o większej skali i o dużo odleglejszych powiązaniach. Setki metrów czy kilometry raptem stają się częścią, modulem, etapem, a nie całością.

Pomysł nowego gmachu Muzeum nie doczekał się jednak realizacji w formie wykorzystującej te konteksty ideowe i przestrzenne. Straciła na tym wyrazistość kompozycji urbanistycznej i racja umieszczenia budynku na kolejnej orbicie wokół centrum, a zarazem na takim promieniu biegnącym od tego centrum, który łączyłby zieleni nowoczesnych niegdyś Plant z rozległością Błoń, a tym samym historię Krakowa w obrębie murów – w końcu przekroczonych – i Krakowa, w którym w warunkach niepodległości likwiduje się starą linię kolejową (biegnącą niegdyś wzdłuż dzisiejszych Alej), aby nową poprowadzić inaczej, a miastu udostępnić szerszy obszar rozwoju²². Na zaniechaniu projektu zyskało za to mniej wyraziste plastycznie, ale faktycznie szersze otwarcie widoku na Błonia i ... przewietrzanie centrum miasta przez najczęstsze, zachodnie wiatry.

Rozpisano konkurs na nowy gmach, którego podstawą był program muzealny przygotowany przez dyrektora Koperę oraz rysunki rzutów i przekrojów budynku opracowane z ramienia Magistratu przez Szyszko-Bohusza, Czesława Boratyńskiego i Edwarda Kreislera²³. Zamyśl Feliksa Kopery, aby muzeum stało się panteonem

²² Dodajmy do tego jeszcze wymowę tłumy przechodzącego pod takim łukiem na mszę papieską i Jego samego, przejeżdżającego tamtędy swoim *papamobile*.

²³ „Architektura i Budownictwo” 1934, nr 1, s. 26; „Architektura i Budownictwo” 1936, s. 359; za: M.J. Żychowska, *Między tradycją a awangardą. Problem stylu w architekturze Krakowa lat międzywojennych*, Kraków 1991, s. 83–84.

narodowych relikwii – sformułowany w 1908 roku jeszcze w odniesieniu do adaptacji budynku szpitalnego na Wawelu – teraz przybrał postać rotundy, a więc motywu obecnego już w idealnych projektach muzeów XVIII i XIX wieku²⁴ i ... Świątyni Sybilli.

Pierwszą nagrodę otrzymał projekt Bolesława Schmidta, J. Juraszyńskiego i J. Dumnickiego. W 1934 roku wmurowano kamień węgielny pod budowę nowego gmachu. Budowa finansowana była ze składek społecznych, akcji, odczytów, koncertów, sprzedaży wydawnictw okolicznościowych itp. Ze względu na stopniowy napływ środków zdecydowano o wznoszeniu gmachu etapami, zaczynając od części frontowej (jednej trzeciej obecnej bryły). Ukończono ją w 1938 roku wraz z wykończeniem elewacji i zamontowaniem stolarki okiennej. Budynek krótko spełniał swoje funkcje. W czasie wojny został przerobiony przez Niemców na kasyno: wybito dodatkowe okna, a wnętrza zyskały wystrój oficjalnych obiektów Trzeciej Rzeszy. Po wojnie przeróbki te usunięto.

W latach 1963–1993 prowadzono dalszą budowę gmachu. Do zespołu projektantów dołączyli: W. Marona, J. Mochacki, Z. Kwinta, S. Pruszyński i J. Gałonek. Budynek został przedłużony i zakończony przeszkloną, północną ścianą. Nie zrealizowano rotundy. Elewacje boczne wykończono tak, jak część przedwojenną: między podwójnym rytmem okien okładzina z szorstkiego kamienia uformowana jest w gęsty, naprzemienny układ szerszych i węższych lizen.

Jakkolwiek jego budowa przedłużyła się o kolejne dekady, architektura nowego gmachu – obecnie Gmachu Głównego Muzeum Narodowego – reprezentuje klarownie nurt klasycyzującego, umiarkowanego modernizmu lat trzydziestych XX wieku. W wielu odmianach tego nurtu zrealizowano wtedy na Zachodzie wiele oficjalnych, prestiżowych obiektów, łączących klasyczny monumentalizm, a często symetrię układu, ze stopniowym przejmowaniem radykalnych do niedawna tendencji kubistycznych, owocujących uproszczeniem brył, zanikiem historyzującej dekoracji i geometryzacją tej, która pozostała²⁵. Tak też pomyślano formę Muzeum: szorstka okładzina kamienna, gładkie słupy, portale i obramienia okien, mozaiki projektowane w siedmiu prostokątnych polach na elewacji frontowej (niezrealizowane) i długa, niska attyka, wieńcząca budynek graniastym grzebieniem pionowych akcentów.

Pawilon Biura Wystaw Artystycznych (Bunkier Sztuki)

Obok śródmiejskiej lokalizacji wątkiem formalnym i ideowym łączącym pawilon wystawowy z lat sześćdziesiątych XX wieku z wcześniejszymi obiektami krakowskich muzeów jest istotna rola elewacji czy też generalnie – powierzchni zewnętrznej budynku, stanowiącej o aktywności architektury w sferze publicznej²⁶. Wiąże się to ze zmianami sposobów reprezentacji nowoczesności przez architekturę wobec deklaro-

²⁴ Por.: M. Pabich, dz. cyt., s. 36–43.

²⁵ Por.: Z. Tołoczko, *Architectura perennis. Szkice z historii nieawangardowej architektury nowoczesnej pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 1999.

²⁶ Por.: P. Winskowski, *Modernizm przebudowany*, Kraków 2000, s. 159–160; tenże, *Kontekstualne interpretacje modernizmu swego czasu [w:] 50 lat architektury i urbanistyki w Polskiej Akademii Nauk*, E. Małachowicz (red.), Wrocław 2002, s. 100–103.

wanych w latach dwudziestych bezkompromisowych poglądów dotyczących głównie przestrzeni – o czym będzie jeszcze mowa dalej. Te elewacyjne, publiczne i historyczne aspekty architektury zostały w bardzo indywidualny sposób podjęte w pawilonie Biura Wystaw Artystycznych (1959–1965) projektu Krystyny Tołłoczko-Różyskiej. Najbardziej zdumiewa, że przy wszystkich utrudnieniach technicznych, organizacyjnych i politycznych w ówczesnej Polsce, podjęto w nim niezależnie te same problemy intelektualne architektury, które w tym samym czasie zajmowały odległy, zasobny i pluralistyczny „Świat”.

Potoczne określenie „Bunkier Sztuki”, przejęte później jako nazwa tego obiektu, wywodzi się z jednego zaledwie, uproszczonego skojarzenia cywilów – skojarzenia betonowej ściany z bunkrem. Słuszniejsza jest jednak ogólna obronna intuicja interpretacyjna i pośrednie odniesienie do przeszłości. Budynek ten wpisuje się bowiem w obrys kwartału zabudowy przylegającego niegdyś do murów miejskich. Rezygnacja przez projektantkę z kształtowania bryły jako odrębnego problemu architektonicznego, a nawet z jakiejś artykulacji narożnika, poprzestanie na wypełnieniu obrysu bloku, poza względami ekonomicznymi, świadczy o podejściu bardzo pragmatycznym – również w sensie artystycznym, nie tylko technicznym. Obronny charakter ściany, przykrytej ciągiem dachówek pod wstęgowym oknem pierwszego piętra, ma swój pierwowzór w pobliskim murze ogrodu klasztoru Reformatów – również wieńczonym daszkiem z dachówki. Sąsiedztwo linii dawnych murów miejskich, dawnej granicy miasta, odcisnęło pośrednio swoje piętno na charakterze obecnej zabudowy. Takim pośrednim śladem jest fakt, że począwszy od kilku kamienic przy ul. Pijarskiej stojących wzdłuż dawnych murów, aż po pochodzący z czasów po wyburzeniu fortyfikacji gmach Collegium Novum UJ (1887, projekt Feliksa Księżarskiego) – na Plantach nie pojawiają się wejścia do budynków. A pawilon BWA musiał być dostępny właśnie z Plant. Rodziło to kolejne zagadnienia formalne, wykorzystane tym skuteczniej dla podkreślenia związków nowego obiektu z przeszłością.

Główne wejście rozwiązano jako pomost, biegnący kilkadziesiąt centymetrów nad terenem obniżonym względem traktu spacerowego Plant i zadaszony wywiniętą wstęgą betonową. Cały ten zespół form staje się współczesnym odpowiednikiem dawnych bram miejskich, zamykających je krat i zwodzonych mostów, z ekspresją prostych i celowych elementów konstrukcyjnych, jakie się na nie składały. Tu ekspresja współczesnej formy i materiału jest oczywiście inna i rządzi się własnymi prawami kompozycyjnymi, ale o historycznych odniesieniach świadczy fakt, że poszukiwano takich a nie innych uzasadnień. Drugie wejście, wcięte w masyw muru szerokim glifem o asymetrycznym skosie, potęguje wrażenie jego grubości, mimo że ściana jest cienka i nie wymaga tej grubości ani ze względów konstrukcyjnych, ani obronnych. Nawiązania w budynku galerii nie tyle do form rodem z historii sztuki, ile z historii techniki i budownictwa obronnego, sytuują pośrednio sztukę współczesną bliżej rzemiosła, przedmiotów użytkowych odległych od form „kultury wysokiej” dawnych czasów. A takich powiązań z życiem poszukiwała przecież zarówno sztuka XX wieku, jak i architektura nowoczesna, i – jak widać – znajdowała, nie tylko

poprzez programy socjalne, ale przez precyzyjne włączenie własnej stylistyki w wybrane (i umiejętnie aktualizowane) konteksty historyczne²⁷.

Szersze pole dla kompozycyjnej swobody zawiera się w rozwiązaniu reliefu elewacji, projektowanego wraz z rzeźbiarzami Stefanem Borzęckim i Antonim Hajdeckim. Kolejne wersje reliefu były realizowane w modelu i potem na ścianie podwórka w skali 1:1. Relief ten bez wątpienia stanowi najbardziej „wielowartościowy” element tego obiektu²⁸. Jego szorstkość niesie niewątpliwie obronne konotacje. Z kolei operowanie jednym elementem plastycznym – szalunkiem wypełnionym deskami przyciętymi pod jednakowym kątem – stwarza niezwykle ciekawą, swobodną kompozycję o widocznej cesze prefabrykacji mimo braku ewidentnej powtarzalności frazy czy rytmu²⁹. Nakładają się na siebie moduły reliefu o różnej skali elementów składowych: począwszy od odcisków słojów pochodzących od desek szalunku przez odciski pojedynczych desek aż po rzadsze akcenty głębszych zagłębień. Uzyskuje się w ten sposób pewien stopień strukturalnego podobieństwa do szorstkich, ceglano-kamiennych, wielokrotnie łatanych, uszkodzanych i uzupełnianych murów miejskich. Wrażeniowa obronność wynika z proporcji elementów składowych tej szorstkości i jednocześnie z wiedzy, że mury, fortyfikacje, bunkry i urządzenia militarne bliższych nam czasów to obiekty betonowe.

Z kolei modularna powtarzalność – ale nie powtarzalność mechaniczna – bardzo bliska jest formule Louisa Kahna, tworzącego kolejne formy przez powtarzanie, rozwijanie, adaptowanie, permutacje pierwotnego pomysłu³⁰, oraz dzisiejszym poszukiwaniom plastycznym, bazującym na geometrii fraktalnej. Pomysł części zawierającej w sobie (holograficznie niejako) całość, mutacje tych form – ale nie nagle, lecz zachowujące w nowej formie pierwiastki poprzedniej – wszystko to pozwala dzisiaj mówić o „dziele sztuki w czasach reprodukcji genetycznej”, jak ujął to Piotr Krajewski, w odróżnieniu od „reprodukcji mechanicznej”, rozważanej niegdyś przez Waltera Benjamina³¹. Co prawda, Krajewskiemu chodziło o interaktywne dzieło multimedialne, ale pulsowanie zagęszczeń i rozrzedzeń tego betonowego, nieruchomego przecież reliefu sprzed 40 lat stanowi znakomity model takiej „genetycznej reprodukcji” form, akcentującej niezwykły aspekt wszelkiej genealogii: nieodwołalny upływ czasu, a więc historię. Tym bardziej, gdy relief taki stanowi tło dla cieni żywych drzew poruszanych wiatrem, a pas okien ponad nim – miejsce ich odbić.

²⁷ Por.: H. Syrkus, *Społeczne cele urbanizacji. Człowiek i środowisko*, Warszawa 1984; P. Winskowski, *Obecność przeszłości w architekturze modernistycznej i neomodernistycznej* [w:] *Aesthetica perennis?*, L. Sosnowski (red.), Kraków 2001, s. 273–289.

²⁸ Wielowartościowość w rozumieniu Jencksa, por.: Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, tłum. A. Morawińska i H. Pawlikowska, Warszawa 1987, s. 20 i nn. W odniesieniu do pawilonu BWA, por.: P. Winskowski, *Modernizm...*, s. 157–160.

²⁹ O śladach i motywach drewna w pawilonie BWA por.: P. Winskowski, *Drewno kształtowane przez człowieka: relikty tradycji, dzisiejsza konieczność czy tworzywo przyszłości?* [w:] *Budownictwo drewniane w gospodarce przestrzennej europejskiego dziedzictwa*, W. Czarnecki, M. Proniewski (red.), Białystok 2004, s. 67–68.

³⁰ Ch. Jencks, dz. cyt., s. 256–259.

³¹ P. Krajewski, *Od reprodukcji mechanicznej do genetycznej. Uwagi o dziele sztuki w dobie komunikacji cyfrowej* [w:] *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, K. Wilkoszewska (red.), Kraków 1999, s. 233–242; W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski [w:] tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opr. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 201–239.

Wtedy owa genetyczna reprodukcja właściwa naturze zyskuje swoisty ekran i lustro, powściągliwie uformowane jako subtelna ingerencja, służąca nie własnej ekspresji, lecz oryginalnemu ujawnieniu walorów natury, i w tym postrzegająca własny artystyczny potencjał.

Wnętrza pawilonu, których współautorką była artysta plastyk Wanda Genga, zostały zaprojektowane zgodnie z modernistycznymi zainteresowaniami płynną przestrzenią i zmiennym oświetleniem, służącym samej ekspozycji, jak i kształtowaniu plastycznego charakteru pomieszczeń. Oświetlenie ekspozycji – od całkowicie sztucznego w salach parteru do górno-bocznego w salach na pierwszym piętrze – stwarza warunki do niezwykle różnorodnego aranżowania wystaw. Podobnie pulsowanie wielkości tych wnętrz, sekwencja przestrzeni wysokich i niskich (na antresoli), dużych i małych, przeznaczonych do ekspozycji dużych rzeźb i instalacji czy kameralnych grafik i biżuterii, składa się w tym budynku na spektakl doświadczeń przestrzeni stanowiący tło dla kontaktu z eksponatami.

Projekt pawilonu zawierał – co rzadko się zdarzało w architekturze polskiej lat sześćdziesiątych – bardzo precyzyjne projekty detalu i wnętrz. W hallu wejściowym zaprojektowano pokrycie ścian matami ze sprasowanych zapalek (pozbawionych siarczanych główek). Dla wydobywania cieniem ich szorstkości, świetlówki umieszczone za listwą pod sufitem oświetlały te maty światłem padającym prawie równoległe do ściany. Podobnie projektowane było nocne oświetlenie elewacji: z reflektorami świecącymi na nią pod ostrym kątem i wydobywającymi kompozycję reliefu. Te dwa zabiegi paradoksalnie upodabniały wnętrze i elewację, mimo tak odmiennych materiałów (beton – drewno) i skali elementów (deska – zapalka), ale przy ich podobnych proporcjach i linearnym układzie.

Zniszczone z czasem okładziny zastąpiono jednak szorstkim tynkiem pozbawionym kierunku zarysowań, a świetlówki zdemontowano. Podobnie niezrozumienie dla kompozycyjnych jakości architektonicznego detalu sprawiło, że nigdy nie uruchomiono oświetlenia zewnętrznego. Pojawiło się ono dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, wraz ze zwyczajem montowania na elewacji wielkich płóciennych billboardów, lecz reflektory te świecą na wprost, nie uplastyczniają reliefu na i tak zasłoniętej ścianie.

Mimo oporu wobec niekonwencjonalnych rozwiązań i późniejszych przekształceń, w budynku tym do dziś czytelne są próby wykorzystania wszystkich dostępnych środków dla budowania formy niezwykle jednorodnej – tak w wyrazie plastycznym, jak i w traktowaniu śladów przeszłości, czy ideowych kontekstach sztuki współczesnej, rodzącej się w Krakowie, w Krakowie eksponowanej i odbieranej. Ta jednorodność rozpisana jest na „głosy”, na formy architektoniczne, łączące się w symfonii motywów współczesnych i reinterpretacji historycznych. I jedne, i drugie poszukują sposobów zaznaczenia własnej metryki i jednocześnie, źródła dla owej reinterpretacji. Ani jedne, ani drugie w pełni nie wygrywają: naświetlają się nawzajem, ujawniają swe cechy przez wzajemne zestawienia, ale kontrasty te nie są na tyle mocne, by zatrzeć ową jednorodność – jednorodność przejścia od skali drobnej do wielkiej, od wnętrza na zewnątrz, z parteru na piętro, od jasnego do ciemnego itd. Swoją rangą ta jednorodna metafora wykracza poza wizualną atrakcyjność czy oddziaływanie poszczególnych składowych: detalu, przenikania przestrzeni czy funkcjonalnych możliwości aranżacji ekspozycji i jej odbioru przez widzów. Stwarza podstawy całościowego ujęcia trudnej dla Polaków i ograniczonej ówczesnej nowoczesności,

własnej tradycji wymagającej obrony, oraz nie wprost sformułowanego wskazania dla samodzielnego tworzenia i budowania wrażliwości odbioru sztuki – tworzenia i budowania mimo wszystko współbieżnie ze światem, który tych trudności uniknął.

Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”

Przy wzrastającej obecnie globalnej intensywności kontaktów okazji do wymiany myśli i idei jest mnóstwo. Coraz istotniejszy staje się wybór treści, partnera owej wymiany i formy, jaką ona przyjmuje. Stąd też czasami dochodzi do sytuacji, gdy to od przedstawiciela innej kultury pochodzi przestrzena propozycja określenia własnej tożsamości – wobec siebie i względem innych.

Architektonicznym, niezwykle skondensowanym przykładem takiej wymiany jest budynek Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”³². Światowej sławy architekt Arata Isozaki, ujęty decyzją Andrzeja Wajdy o przeznaczeniu nagrody zdobytej na festiwalu filmowym w Kioto (1987) na rzecz zbudowania w Krakowie obiektu dla kolekcji sztuki japońskiej, zaproponował swój wkład w postaci koncepcji architektonicznej. Inicjatywa zaowocowała jego wizytami w Krakowie, wyborem lokalizacji, uzgodnieniami formalnymi i technicznymi, wreszcie projektem, a także wystawą prac Isozakiego w Muzeum Narodowym (1993). Projekt wykonywany był w Krakowie we współpracy z Krzysztofem Ingardenem (JET Atelier).

Isozaki tak pisał o swojej pracy: „(...) uznałem, że należy dołożyć starań, by styl budowy nie eksponował zbyt mocno jej japońskości. Znajduje się ona w miejscu widocznym z tarasu Wzgórza Wawelskiego na przeciwległym brzegu rzeki, więc projekt obmyślałem tak, aby budynek wkomponować w meandry płynącej pośrodku Wisły i nie zakłócić trwającej od dawien dawna szczególnej atmosfery tego miejsca. Kilka krzywizn spływających z biegiem rzeki tworzy konstrukcję dachu. Wykończenie ścian nośnych stanowi wydobywany w Polsce piasek. (...) Pragnąłem bowiem, żeby – tak jak kolekcja Jasieńskiego przekroczyła ramy sztuki japońskiej – ten budynek również wyszedł poza ramy japońskości i zapuścił korzenie w polskiej ziemi. Przedsięwzięcie takie jak to (...) powinno być postrzegane na poziomie kultury światowej. Jednak dorośnie do tego tylko wtedy, gdy zdoła urodzić coś głęboko zakorzenionego w miejscu swojego powstania”³³.

Drzeworyt Katsushika Hokusai *Wielka fala w Kanagawa (Pod falą w pobliżu Kanagawa)* z cyklu *Trzydzieści sześć widoków góry Fuji* (ok. 1830), znajdujący się w kolekcji Jasieńskiego, inspirował niegdyś Stanisława Wyspiańskiego przy pracy nad serią widoków kopca Kościuszki³⁴. Kopiec, temat pejzażu, przesunięty został w bok i roztopiony w zamglonej perspektywie; na pierwszym planie wyrwywają się

³² *Manggha. Fundacja Kioto–Kraków. 30 listopada 1994*, Kraków 1994; P. Winkowski, *Architektura wobec kręgów tożsamości* [w:] *Kultura wobec kręgów tożsamości*, T. Kostyrko, T. Zgółka (red.), Wrocław–Poznań 2000, s. 133–134; P. Winkowski, *Kamienna fala nad brzegiem Wisły*, „Grafia” 2004, nr 3 (8), s. 34–37.

³³ *Manggha...*, s. 19.

³⁴ Ł. Kossowski, *Inspiracje sztuką japońską w twórczości polskich artystów* [w:] tamże, s. 49, 51; B. Romanowicz, *Drzeworyty* [w:] *Sztuka japońska w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1994, s. 33.

z płaszczyzny mocno zaznaczone linie dzisiejszej alei Focha i nieco orientalną kreską zarysowane bezlistne drzewa.

Tak samo dynamiczna kompozycja łodzi na wzburzonym morzu i statycznie tkwiąca w oddali góra Fuji odzwierciedlają pewien kompozycyjny paradygmat sztuki japońskiej, zarówno malarstwa, architektury, jak i ogrodów. Przetłumaczony na zjawiska przestrzenne wraca on w doświadczeniu przestrzeni krakowskiego budynku. W ramach tego paradygmatu, bo przecież nie w ramach historycznych modeli przestrzennych właściwych architekturze polskiej, wykorzystywane są jako symboliczny „surowiec” materialne elementy sąsiedztwa: drzewo przy wejściu, zakole Wisły, fale Wisły, Wawel, projektowane a niezrealizowane połączenie z Wawelem przez pieszy mostek, oraz elementy niematerialne, jak kierunki patrzenia: na Wawel, na Skalkę, z Wawelu, z mostu Grunwaldzkiego, z bulwarów wiślanych; wreszcie symboliczne relacje względem polskiej historii, kształtowanej przez kontakty z bliższymi i dalszymi sąsiadami, przez wymianę myśli i podróże w jeszcze szerszym kręgu, wreszcie przez materialne cechy budynku, lecz równie symbolicznie potraktowane (drewno, kamień, przezroczystość, półprzezroczystość).

Patrząc zza rzeki, ponad jej falami stoi nieruchoma, choć falująca ściana Centrum. Gładkie płyty piaskowca ułożone są w pionowe pasy, po trzy, potem przedzielone pasem tego samego kamienia, lecz o łupanej, szorstkiej powierzchni. Gładki kamień nadaje ścianie szlachetności, kamień łupany – surowości, jak głęboko ciosane boniowanie ścian renesansowych pałaców, np. Palazzo Pitti we Florencji. Lecz w Centrum „Manggha” mamy jedno i drugie: gładką szlachetność i szorstką surowość. Co więcej, te pasy szorstkiego kamienia mają zmienną szerokość – pulsują, dzieląc coraz grubszy, a potem coraz cieńszy szlakami pasy gładkich płyt, zgrupowane niezmiennie po trzy, jednakowej szerokości. Podziały te „żyją” podwójnym życiem, gdy słońce wydobywa ich cienie: gładkie powierzchnie ścian zagęszczają cień w miarę jej falującego przebiegu i są synkopowane łamanymi liniami cienia od szorstkich, wypukłych pasów. Jednocześnie schodkowe ułożenie każdej trójki pasów gładkich płyt składa się na kolejną, schodkową falę, nakładającą się na pulsowanie szerokości pasów szorstkich i na zakrzywienia ściany.

Na te kamienne fale i ich cienie nakłada się druga, łagodniejsza fala świetlika dachowego. Powierzchnia dachu zaznacza swą krzywiznę nie tylko przez odbłaski światła, ale przez zagęszczający się i rozrzedzający rytm blacharskich połączeń (tzw. rąbków), które – podobnie jak ściany – rzucają raz szersze, raz węższe cienie, w zależności od położenia słońca i swego miejsca w krzywiznie. Krzywizny te w niepowtarzalny i delikatny sposób zaznaczają główne wejście: oś wejścia to jedyne miejsce, gdzie szczyt fali świetlika spotyka się z najniższym punktem fali dachu. Nigdzie indziej fale te nie przyjmują względem siebie tych ekstremalnych wartości, nie są ustawione względem siebie symetrycznie. Z kolei też nigdzie indziej nie uformowano osiowego dojścia do budynku – zawsze jest to podchodzenie pod kątem, przechodzenie obok, ślizganie się po stycznej do fali. Wizualne wyróżnienie wejścia przez geometrię form odpowiada unikatowemu kierunkowi naszego poruszania się: marszowi na wprost.

We wnętrzu Centrum wspomniane ceglane „bramy” dzielą przestrzeń, „nawę”, służącą wystawom zmiennym – zazwyczaj sztuki współczesnej – od obiegającej ją „nawy”, gdzie eksponowana jest kolekcja Jasieńskiego. Przebiegają też przez hall wejściowy i przestrzeń kawiarni. Stamtąd też, pod falującą linią dachu, przez wygiętą

przeszkloną ścianę, poza Wisłą – widać Wawel. Podobnie jak w drzeworycie Hokusai i w obrazie Wyspiańskiego, główny motyw jest przesunięty w bok kadru: wzrok widza musi się za nim przesuwać, uwaga – nadążać. Nie tyle koncentrować się, nie tyle skupiać, ile właśnie dynamicznie, aktywnie uczestniczyć, stopniowo odkrywać cel w widzeniu nieostрым, częściowo przesłoniętym drzewami, niekiedy zamglonym, a niekiedy zwielokrotniony jest przez odbicie w wodzie. Wawel, raz odbity w wodzie, na tarasie Centrum zwielokrotniony jest w poprzemieszczanych fragmentach, dodatkowo odbijających się w przeszklonej ścianie głównego hallu.

Centrum „Manggha” powstało dla ekspozycji świadectw fascynacji sztuką Japonii Polaka, który gromadził ją i popularyzował z intencją, aby jej wewnętrzne bogactwo zaszczerpiło polskiej sztuce ostrzejsze spojrzenie na siebie samą. Stanowi też specyficzne „pole doświadczalne” odczuwania, przeżywania i angażowania się w relacje między człowiekiem a przestrzenią poprzez architekturę. Prowadząc odbiorcę/użytkownika, który kiedyś może stanie się inwestorem, a może nawet mecenasem architektury (gdy będzie budował sobie dom), do jakiejś refleksji nad przestrzenią, obiekt ten spełnia nieocenioną rolę edukacyjną. Może tą drogą ogródek skalny obok garażu, wyposażony w krasnoludka i grzybki kupione w dziale ogrodnictwym supermarketu, pospołu z japońskim samochodem w tymże garażu i figurką Buddy na kominku przestaną być tymi jedynymi reminiscencjami japońskiej kultury, zaszczerpianej przez bezmyślną konsumpcję po promocyjnej cenie. Może przestrzeń czysta, pusta, nieoczywista, do której prowadzi ścieżka dłuższa niż potrzeba, zastanowi, zatrzyma i objawi się jako rzecz warta uwagi.

Pisał Jasieński: „(...) wyrąbałem wam okno na nowe, olbrzymie horyzonty, aby wam dowieść, że możecie kpić z europejskich dogmatów, że jedyny profesor to natura, którą należy przetwarzać po swojemu, każdy z was po swojemu, a wszyscy razem po naszymu. Pokazałem wam Japonię, żeby was nauczyć myśleć o Polsce, na wzór artystów, którzy przez dwa tysiące lat po japońsku o Japonii myśleli”³⁵.

Wygląda na to, że Arata Isozaki pokazuje nam poprzez swój budynek nie tylko Japonię, ale również Polskę, polską architekturę i polską kulturę, proponując, jak można o niej myśleć po polsku w globalizującym się świecie, w którym wzajemne tłumaczenie sobie języków i dialog, nawet między odległymi tradycjami, stają się kluczowym wyzwaniem kultury.

Monument Kopernika

Wątkiem teoretycznym, który architektura modernistyczna eksplorowała w swoich radykalnych eksperymentach, a który stał się podstawą interpretacji w kontekście przestrzeni muzealnej Krakowa, jest jednocześnie zainteresowanie dynamiką, płynnością i otwartością przestrzeni. Na wiele sposobów realizowane, otwartość i dynamika wydobywane były zazwyczaj przez ostre, skośne cięcia wprowadzane do tej przestrzeni; bardziej przez jej łamanie niż płynne przekształcenia³⁶. Wprowadzanie

³⁵ *Manggha...*, s. 49.

³⁶ Np. w dziełach Le Corbusiera: willi w Auteuil (1922), w projekcie domu powtarzalnego dla artystów (1924), w domu la Roche-Jeanneret (1923–1925) i willi Savoye w Poissy (1929–1931),

płaszczyzn czy linii kompozycyjnie dzielących ją na kilka zdefiniowanych mniejszych części sprowadzało się często do niekonwencjonalnego ustawienia granic między nimi, np. szyba, oddzielając wnętrze od przestrzeni tarasu, przecinała jedną całość kompozycyjną, do której należał pokój i tenże taras. Tak można to zrobić stosunkowo najprościej w skali właściwej dla przestrzeni architektonicznej i w zgodzie z technicznymi możliwościami jej realizacji.

Natomiast eksperymenty z dynamiką bardziej płynną, z miękkim przechodzeniem jednych jakości przestrzeni w drugie – jak w rzeźbach Maxa Billa, gdzie wygięta taśma łączy swoje powierzchnie na wzór wstęgi Möbiusa, a jej lustrzana powierzchnia zwiłokrotnia odbicia i zakrzywienia przestrzeni (*Nieskończona płaszczyzna w formie kolumny*, 1952) – okazują się trudniejsze do realizacji w architekturze, tak z racji technicznych, jak i (może) z racji psychicznych trudności w przyswojeniu niejednoznaczności, niejasności czy wątpliwości w tak dużej skali. Surrealizm, który uchodził w malarstwie, z trudem przyswaja się w architekturze, mimo że takie płynne przejścia stanowią tylko dalszą konsekwencję poprzedniej otwartości i dynamiki. Jeszcze dalej prowadziłaby przezroczystość i płynność pozbawiona trwałych przesłon, ścian i granic, określana jedynie quasi-granicami materii galaretowatej, jakiejś mgły, chmury czy zawiesiny. Na razie z taką przestrzenią można mieć do czynienia w przyrodzie skali mikro. Próby jej realnego zbudowania w skali architektonicznej opierają się na ukryciu infrastruktury służącej wywołaniu i utrzymaniu takich zjawisk: w komputerowej „rzeczywistości wirtualnej” albo w instalacji *Blur* (2002), zbudowanej w ramach wystawy „Arteplage” dla Swiss EXPO'02 według projektu zespołu Dillier+Scofidio³⁷.

Takie cechy przestrzeni wykorzystane zostały do zobrazowania istotnych idei związanych w Krakowie, dostrzeżonych z perspektywy dalekiej, bo koreańsko-amerykańskiej, a więc eksponującej zaledwie część lokalnej specyfiki, czytelnej mimo globalnej konkurencji idei i ich plastycznych reprezentacji. Obiekt wystawowy przy placu Wszystkich Świętych w Krakowie, autorstwa pracującego w USA koreańskiego architekta Hwafonga Nonchi Wanga (biuro Amphibian Arc), nagrodzony został *grand prix* na V Międzynarodowym Biennale Architektury w 1993 roku³⁸.

W tym przypadku chodzi o zupełnie nową formę i nową funkcję, wprowadzaną w zastaną przestrzeń urbanistyczną i zastaną sytuację jej emocjonalnego odbioru. W takiej sytuacji nie dziwią głosy protestu wobec propozycji jakiegokolwiek zmiany.

por.: *Le Corbusier, Pierre Jeanneret. Oeuvre Complète de 1910–1929*, W. Boesiger, O. Stonorov (red.), Zurich 1948, s. 54, 58–67.

³⁷ Rzecz składała się ze stalowej platformy osadzonej w dnie jeziora Neuchâtel koło Iverdon-les-Bains w Szwajcarii i była wyposażona w dysze, z których wydobywała się sztuczna mgła w takiej ilości, że przy bezwietrznej pogodzie była w stanie zasłonić całą platformę przed oglądającymi ją z brzegu, zaś brzeg – przed przebywającymi na niej. Por.: R. Rutkowski, *Blur*, „Architektura & Biznes” 2003, nr 2 (127), s. 44–51.

³⁸ H.N. Wang, *A Monument to Copernicus – Cracow Planetarium*, „Korean Architects” 1994, nr 10, s. 6–17; T. Basista, *W rok po krakowskim Biennale*, „Architektura–Murator” 1995, nr 1, s. 34; K. Purchla, *Rozmowa w Hwafong Nonchi Wangiem*, „Architektura–Murator” 1995, nr 1, s. 34–35; Z. Tołłoczko, *Wybrane problemy współczesnej estetyki architektonicznej*, Kraków 1995, s. 155–158; A. Basista, *Opowieści budynków. Architektura czterech kultur*, Warszawa 1995, s. 239; P. Winskowski, *Modernizm...*, s. 164–166; tenże, *Ponowoczesne interpretacje nonowoczesnej architektury*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 3, s. 78–83; tenże, *Kontekstualne interpretacje...*, s. 103–106; P. Kraus, *Przewodnik po współczesnej architekturze Krakowa*, „Grafia” 2004, nr 3 (8), s. 6.

Z drugiej strony w warunkach Biennale wybrana została taka lokalizacja i jednocześnie nie określono funkcji projektowanego obiektu – formułując te wytyczne nie podjęli decyzji co do charakteru przekształceń placu, pozostawiając ją uczestnikom konkursu³⁹. Stąd przy Drodze Królewskiej, wzdłuż najważniejszych historycznie ulic Krakowa, wzdłuż szlaku przemierzanego dzisiaj przez tysiące turystów – między Rynkiem Głównym a Wawelem – Hwafong Nonchi Wang z dużą dozą odwagi zaproponował nowy element, obiekt poświęcony osobie i dziełu Mikołaja Kopernika.

Można uznać, że w Krakowie są lepsze dla tej postaci miejsca (Uniwersytet Jagielloński) i funkcje, upamiętnione nazwą ulicy, przy której znajduje się obserwatorium astronomiczne, w ogrodzie botanicznym z czasów Komisji Edukacji Narodowej czy też obecne obserwatorium UJ w formie „Skała” pod Krakowem – jego imienia. Patrząc jednakże na symbole polskiej kultury – zdewastowane przez stulecia rozbiorów, przegranych wojen, grabieży i okupacji – a zwłaszcza jej osiągnięcia o znaczeniu europejskim czy wręcz ogólnoswiatowym, to zarówno szczęśliwie ocalały z wojen Kraków, jak i postać Mikołaja Kopernika niewątpliwie do nich należą. Stąd podkreślenie związków Uniwersytetu i najwybitniejszego jego studenta z miastem, a zwłaszcza przedstawienie ich w atrakcyjnej wizualnie formie na trasie, którą przechodzi każdy turysta odwiedzający Kraków, wydaje się jak najbardziej uzasadnione.

Obiekt ten miał zawierać ekspozycję poświęconą astronomowi i niewielkie planetarium, prezentujące na popularnym poziomie sześćsetletnią tradycję krakowskiej nauki – nauki przejawiającej się odwagą myśli, która stąd promieniując, dokonała światowego przełomu właśnie na kartach *De Revolutionibus*. Podobną odwagę wykazał sam Wang, podchodząc do miejsca, którego historię poznał, z sposób stanowiący syntezę tradycji europejskiej, której częścią jest nasza tradycja rodzima, pozaarchitektonicznych i pozaprzestrzennych idei nauki współczesnej i tego wspomnienia o Koperniku, które wróciło na plac Wszystkich Świętych z antypodów naszego globu.

Wśród inspiracji projektu – poza myślą Kopernika – autor wymienia idee astrofizyczne Arystotelesa, Ptolemeusza, Galileusza, Keplera, Newtona i Einsteina, geometrię Riemanna, przestrzeń wielowymiarową, geometrię fraktalną i „trwałość pamięci”, ilustrowaną obrazem Salvadora Dalego pod tym tytułem (1931). Idee te odnosi za pośrednictwem architektury do człowieka: do tego, jak był widziany przez koncepcje ogólne, filozoficzne, i jakie szczególne miejsce zajmował w przestrzeni. Przywołuje portyk kariatyd w ateńskim Erechtejonie jako formę „zaznaczającą antropocentryczną kosmologię”, oraz kwadrat i koło opisane na postaci człowieka jako klasyczny dowód perfekcyjnych proporcji ludzkiego ciała, łączący geometrię euklidesową z argumentami Witruwiusza. Podobnie euklideska inspiracja *Cenotafu* Bouléego (1785) wskazuje na miejsce tej geometrii w systemie Newtona. Analizy sił w łukach przyporowych katedr gotyckich i ich przyrodnicze pierwowzory wskazują z kolei na drugą tradycję – również opartą na geometrii, lecz traktującą ją bardziej dynamicznie – na miarę możliwości technicznych swego czasu. Stąd dzisiejsze badania nad układem naprężeń w takich wieżach sił (katedra w Bourges) inspirowały go do wykorzystania dualizmu łuku przyporowego, wieży sił i żebra jako elementów liniowych, ażurowych, nośnych i „aktywnych” z jednej strony, a powierzchni

³⁹ V Międzynarodowe Biennale Architektury / V-th International Biennale of Architecture, warunki konkursu, Stowarzyszenie Architektów Polskich, Kraków 1993, s. 3.

sklepienia i ogarnianej przez nie przestrzeni oraz miękkiej bryły we własnym projekcie jako „pasywnego”, ciągłego wypełnienia – z drugiej. Jednocześnie ten dualizm jest kwestionowany przez ciągłe przechodzenie płaszczyzny w linię, łuk czy słup i na odwrót – jakby zwijanie i rozwijanie przestrzeni. Efekty tych inspiracji, a więc konteksty interpretacyjne form końcowego projektu, istnieją w przestrzeni jako zapowiedzi, zadatki, czy sugestie, a nie jako dosłowne cytaty. Zbliża to jakościowo dzieło Wanga do największych osiągnięć przeszłości, które stanowią ogólne podsumowanie stanu świadomości, wrażliwości i wyobraźni swego czasu, a niekiedy i zapowiedź tego, czego wyobraźnia jeszcze dokładnie nie ogarniała, a co dopiero przyszłość miała przynieść. Pozostaje tylko żałować, że nie doczekało się realizacji.

Przyjrzyjmy się kilku zadatkom interpretacyjnym tej formy, istotnym w kontekście przestrzeni miejskiej Krakowa, w kontekście form obecnych w niej od stuleci i dzisiejszego, bezpośredniego otoczenia – placu Wszystkich Świętych. Wang zaproponował gęsty rytm słupów, zwężających się uskokowo ku górze, jak gotyckie wieże sił ze szkarpami. Choć podobne w jednostkowej formie średniowiecznemu pierwowzorowi, słupy te jako rytm stanowią już zabieg plastyczny inaczej związany z zasadami statyki i logiką konstrukcyjną. Słupy te stoją bliżej siebie, niż gdyby podtrzymywały sklepienia krzyżowo-żebrowe – zresztą krakowskie bazyliki z takimi sklepieniami mają bardzo umiarkowane jak na gotyk proporcje przęseł, są dość niskie, a rozstaw filarów jest w nich względnie duży. Dalej – słupy te wyposażone są w sterczyny, tworzące nad miękką bryłą „las pinakli” ... *à la* późny gotyk, dla którego zresztą w takiej formie w Krakowie nie ma odpowiednika. Ich funkcja statyczna i plastyczna zarazem sprowadza się do podtrzymywania bryły szkła o obłych kształtach, przebijanej przez wychodzące z nich zastrzały, jak jabłko przez igły jeża w rysunkach dla dzieci, i mocowania zawieszonych w tej bryle pomostów, ramp, antresol i schodów, stanowiących właściwą przestrzeń ekspozycji.

Ambiwalentna rola plastyczna techniki warta jest tu szczególnego zauważenia. Słupy występują tu jako plastyczna artkulacja elewacji, zbliżona do uformowań gotyckich – choć w sytuacji tak gęstego rytmu nie występowały wtedy filary nośne, lecz elementy dekoracyjne, np. w szczycie zachodnim kościoła Dominikanów, czy renesansowych – w attyce pałacu Wielopolskich. Sugestia wizualna jest więc konsekwentna w odniesieniu do jednostkowej sytuacji technicznej, ale jako całość układu – nie. Sugestia ta odnosi się więc do czasu i myśli tego czasu, a nie do przemijających możliwości wykonawczych.

W projekcie Wanga miękko kształtowana przestrzeń wnętrza – ścian, sufitu i podłogi – widoczna za szkłem pośród regularnego rytmu słupów i miękkich linii pomostów stanowi rozwinięcie awangardowych niegdyś koncepcji modernistycznych, służących tu złożonym celom percepcji formy budynku i jego otoczenia, skłaniających do refleksji, w której pośrednio cały Kraków jawiłby się jako miasto istotne nie tylko dla Polski, ale Europy i świata – miasto, w którym jakoś myśli znajduje potwierdzenie w jakości form przestrzennych. Odpowiada to określeniu Wanga *liquid architecture* i złożonym inspiracjom współczesną nauką i metodą spojrzenia na przestrzeń spoza ograniczeń geometrii euklidesowej. „To jak różnica między ciałem stałym a cieczą – zupełnie inny sposób rozumienia materii”⁴⁰ i – dodajmy – nie tylko materii.

⁴⁰ Rozmowa z Hwafong Nonchi Wangiem, dz. cyt., s. 35.

Koncepcja „płynnej architektury” – poza oczywistymi, stylistycznymi efektami miękkich linii, złożonego operowania przezroczystością, półprzezroczystością, zmętnieniami przezroczystości, odbiciami itp. – jest głębszą propozycją przewyższenia dualizmów myśli i form, jedynie pozornie (według Wanga) przewyższanych przez dekonstrukcję, która, operując napięciami „warstw” projektu, *de facto* uwikłana jest w sprzeczności i tylko potęguje ów dualizm, obecny w myśli europejskiej od starożytności⁴¹. „Architektura płynna”, inspirując się dzisiejszą nauką nie po to, by budować dekoracje do filmów *science fiction*, lecz by wyjść poza ograniczenia myślowe, czyni to m.in. łagodząc tradycyjne opozycje w formach budowlanych. Podział struktury sklepień na żebra i wysklepki, budynku na szkielet nośny i wypełnienie, jest tu zachowany, lecz nie do końca. Jest jednocześnie „płynnie” przekształcany, „rozpuszczany” w formach, których przynależności do jednego czy drugiego systemu nie da się jednoznacznie określić, jak rampy-pomosty we wnętrzu, ciągi schodów, sufit planetarium, zastrzały wychodzące ze słupów i przechodzące w powłokę itd. Odnosząc te relacje do funkcji budynku i osoby, której jest dedykowany – przełomowy charakter myśli współbrzmi z przekształceniem późnogotyckiej właśnie tradycji architektonicznej, w kontekście zarówno ówczesnej roli Uniwersytetu, poziomu krakowskiej architektury tego czasu, jak i dzisiejszych potrzeb, masowego ruchu turystycznego, konieczności promocji miasta itd. Stwarza wyzwanie nie tyle do nadążania za światem, lecz więcej – do samodzielnego, indywidualnego podejmowania myśli twórczej zasilanej tradycją, ale przekształcającej ją tak, jak ten budynek przekształciłby przestrzeń placu. Projekt Wanga pokazuje, że działania takie powinny być podejmowane mimo wszechobecnego spłylenia poziomu refleksji, mimo siły mechanizmów skłaniających do produkowania nijakiego „towaru” – surogatu historii, tradycji, myśli i form. Z takiej perspektywy ten budynek jawiłby się jedynie jako wizualna ekstrawagancja.

Zauważmy, skąd to wyzwanie i wezwanie do nas przychodzi, jak szeroką świadomość wszystkich zagrożeń – zwłaszcza zagrożeń luksusową i optymistyczną na pozór nijakością – musiał mieć autor takiego projektu i jak wiele przestróg warto z niego odczytać. Gdy w 1994 roku H.N. Wang miał przyjechać do Krakowa, by negocjować kwestie związane z realizacją swojego projektu, głosy *pro* brzmiały zdecydowanie: „Musimy wszyscy pomóc Wangowi. Jego realizacja, jego wygrana uwiarygodni w oczach społeczeństwa zawód architekta jako jedną z dziedzin sztuki. To skromne rozmiarami, jakżesz zharmonizowane z otoczeniem dzieło, musi się zmaterializować. Zaświadczać ono będzie o naszej otwartości na świat, braku kompleksów i odpowiedzialności za udzielone raz przyrzeczenie”⁴². W świetle głosów *contra*, które pojawiły się później, należałoby zapytać, czy zaniechanie tej realizacji nie zaświadcza właśnie o izolacji, kompleksach i braku odpowiedzialności za przyrzeczenie.

⁴¹ H.N. Wang, *A Monument to Copernicus...*, s. 11. W swych założeniach teoretycznych „płynność” Wanga bliska jest koncepcji „faldowania” w architekturze, por.: B. Stec, *Uwagi o faldowaniu w architekturze współczesnej* [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura*, E. Rewers (red.), Poznań 1999, s. 35–57; B. Stec, *O faldowaniu w architekturze*, „Archivolta” 2000, nr 1 (5), s. 14–18.

⁴² W. Obtułowicz [notka w:] „Gazeta Biennale Architektury” 1994, nr 1 (1), s. 2 (Stowarzyszenie Architektów Polskich, Kraków 1994).

Niektóre muzea europejskie

Dwa ostatnie opisane tu przykłady krakowskich muzeów odsyłają do sposobów ekspresji idei właściwych architekturze światowej lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, a więc lat kryzysu, przesilenia paradygmatu architektury i kultury nowoczesnej ku ponowoczesności. W ruchu tym architektura odegrała jedną z kluczowych ról – wraz z filozofią, naukami społecznymi i teorią literatury. Z czasem postmodernistyczna, a pierwotnie wręcz antymodernistyczna orientacja, zaczęła ustępować bardziej zrównoważonym poglądom dowatorściowującym osiągnięcia świata nowoczesnego, zwłaszcza te, które wpływają na codzienne życie, a wśród nich charakter naszego zbudowanego środowiska (*built environment*).

Powiązanie takich budynków z trwalszymi motywami kultury, a więc tym, co świadomie dziedziczymy z przeszłości, oraz ich udział w kształtowaniu kultury dzisiejszej i zadatków kultury przyszłej, nie sprowadzają się tylko do zaniechania nowoczesnej utopii na rzecz jej ironicznej interpretacji, pastiszu, gry formalnych cytatów, „bezpiecznego” tradycjonalizmu lub podnoszenia motywów popularnych do rangi artystycznych tematów. Zwłaszcza przy „funkcji” muzeum dość jest powodów, by budynek taki wystąpił w roli „pomostu kultury”, łączącego specyficznie interpretowane motywy przeszłości i współczesności na poziomie co najmniej porównywalnym z klasą artystyczną ekspozycji. Ambitne przemyslenie dziedzictwa nowoczesnej kultury i architektury, włączenie go do zasobu wartego równie wielkiej uwagi, co odleglejsza przeszłość, a w nieunikniony sposób silniej niż ona kształtującego wrażliwość dzisiejszą, stanowi wyzwanie dla zagęszczenia kierunków tych stylistycznych i ideowych powiązań. Reinterpretacja nowoczesności pod nazwą neomodernizmu, a ostatnio drugiej nowoczesności – obecna w refleksji humanistycznej i w architekturze ostatnich lat – to między innymi praca nad włączaniem idei i motywów niegdyś radykalnych do zasobu kultury, nie neutralizując ich opozycyjnego potencjału, ale wskazując aspekty nadal żywotne i owocne⁴³.

Warto tu więc, dla porównania, zestawić sposoby, jakimi ta rola „pomostu kultury” jest wyrażana w architekturze obiektów muzealnych powstających w tym samym czasie w Europie, ożywiających zarówno własny, lokalny fragment tradycji nowoczesnej, jak i tradycje wcześniejsze. Ich uniwersalne oddziaływanie, atrakcyjność, zależą oczywiście od kwestii ekonomicznych i marketingowych, ale patrząc na wiele nieudanych i nieumiejętnych akcji promocyjnych (np. Eurodisneyland pod Paryżem), widać, że ich powodzenie zależy w istotnej mierze od rzetelności dokonanej nad nimi refleksji i poziomu intelektualnej propozycji, w jaką te tradycje zostają dzisiaj włączone.

Abteiberg-museum w Mönchengladbach z lat 1972–1982, projektu Austriaka Hansa Holleina, stanowi jedno z jego najgłośniejszych dzieł, kluczowe dla architektury postmodernistycznej⁴⁴, jednocześnie istotny obiekt w panoramie miasta. Samo zawiera

⁴³ Ch. Jencks, *The New Moderns*, New York 1990; H. Klotz, *Architektur der Zweiten Moderne. Ein Essay zur Ankündigung des Neuen*, Stuttgart 1999; A. Zeidler-Janiszewska, *Drugi oddech nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4.

⁴⁴ Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1987, s. 163–165; H. Klotz, dz. cyt., s. 337, 341; W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum.

za to pomniejszoną typologię miejskich przestrzeni otwartych i brył architektonicznych. Położone na stoku umocnionym ceglany murkami i wspinającymi się ścieżkami znajduje w nich motywy średniowiecznego miasta na górze (np. *Mont Saint Michel*). Na szczycie stoku na plac miejski (taras) wchodzi się między propylejami (bryłami sal wystawowych). Od innej strony droga tam prowadzi przez mostki (kładki nad ulicą). Nad placem dominuje wieża-donżon (skrzydło biurowe, jakby nie było, siedziba władzy), a wejście do muzeum mieści się w swoistej przeszklonej *aediculi* („świątyni sztuki”), mieszczącej klatkę schodową, którą trzeba... zejść pod poziom placu do głównego hallu. Jedenaście kwadratowych sal wystawowych ułożonych obok siebie, pokrytych blachą i z dachami szedowymi (pilastymi), charakterystycznymi dla hal fabrycznych, miniaturyzuje miasto przemysłowe, planowane według prostopadłych ulic (wewnątrz: korytarzy). Z halami sąsiaduje silos – blaszany walec zwieńczony kopułą w matowego szkła. We wnętrzu – gdzie nie widać blachy, a dominuje jasna, pastelowa tonacja – rozproszone, nieziemskie światło czyni zeń wytworną rotundę dla szczególnych eksponatów.

Zestawienia form właściwych i niewłaściwych dla muzeum sztuki, szacownych i nieszacownych, to poszukiwania postmodernistycznej złożoności, godzącej różnorodność dzisiejszej chaotycznej zabudowy przedmieść, antycznego miasta, *civitas, polis* i mechanicznego rygoru miasta przemysłowego, ale w formach starannie komponowanych, swobodnych, lecz o dozowanej ekspresji i przeplatanych zielenią. Formy te, pomniejszone, trochę jak plażowe miasteczko dla dzieci, przestają być groźne, ich różnorodność nie przytłacza, nie nuży a raczej bawi. W końcu znajduje odniesienie do Akropolu⁴⁵ – pomniejszonego... w sam raz na miarę Mönchengladbach. Akropol – wiele obiektów rozrzuconych na wzgórzu – kiedyś miejsce prestiżowe i zespół ateńskich świątyń, a dziś głównie atrakcja turystyczna, w wersji współczesnej wraca jako muzeum, ale muzeum sztuki współczesnej. Rekonstrukcje różnych „świątyń sztuki”, relikty historii miast i stylów, jak w soczewce skupiają odległe wątki kultury, pokazując ją jako fragmentaryczną, nigdy nie dokończoną, ale też zawsze odnawialną – o czym świadczy też sam fakt wzniesienia takiego muzeum jako jednej z niewielu atrakcji w tym niemieckim mieście, poważnie zniszczonym w czasie wojny.

Miastem pełnym atrakcji jest za to Stuttgart, w którym Anglicy James Stirling i Michael Wilford w latach 1977–1982 rozbudowali Staatsgalerie – również flagowy obiekt postmodernistycznej architektury⁴⁶. Budynek ten stoi w sąsiedztwie U-kształtnego starego gmachu Staatsgalerie z XIX wieku i powtarza zasadniczy układ jego skrzydeł, a we wnętrzach – również klasyczną amfiladę sal wystawowych. Frontowa elewacja przy Konrad-Adenauer-Strasse zwiastuje już pewne odwrócenie roli poszczególnych motywów: rustykalnego cokołu, egipskiego gzymsu, tympanonu nad wejściem. Cokół mieści garaż podziemny, podnosząc plac wejściowy na poziom piętra. Aby się tam dostać, nie należy iść z ulicy na wprost (garaż), lecz wzdłuż niej, pochylnią. Na poziomie placu kolejne pochylnie mijają oś, którą ciągle widać, lecz nie można podążać wzdłuż niej – droga prowadzi zygzakami. Pozwala jednak dostać się

A. Zeidler-Janiszewska, R. Kubicki, Warszawa 1998; P. Winskowski, *Ponowoczesne interpretacje...*, s. 74–78; M. Pabich, dz. cyt., s. 151.

⁴⁵ Ch. Jencks, *Architektura...*, s. 164.

⁴⁶ Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna...*, s. 135–138; H. Klotz, dz. cyt., s. 341–343; M. Pabich, dz. cyt., s. 90–91; W. Welsch, dz. cyt., s. 168 i nn.

do środkowego, okrągłego patio – rotundy pod gołym niebem – obejść ją po łuku przy ścianie i po kolejnych dwóch zakrętach wyjść po drugiej stronie budynku.

Muzeum – jako miejskie forum z aluzjami do architektury antycznej – ma sztuce wyznaczać miejsce w życiu publicznym. Lecz nie jest to ani awangardowa, często prowokacyjna „sztuka uliczna”, ani stara *commedia dell'arte*. W patio stoją kopie klasycznych rzeźb greckich: obiekty nieautentyczne, ale cytujące ideał sztuki. Przewrotnie, ale też nie tandetnie (nie są to prefabrykowane krasnoludki), a z drugiej strony – dzisiaj i tak nikt by nie wystawił marmurowych oryginałów na deszcz i mróz. Muzeum z patio, przez które można przejść, nie wchodząc do budynku, to z jednej strony otwarcie na przypadkowego przechodnia, a z drugiej – wtajemniczenie, wydłużone przejście pochylniami aż do „serca” budynku, gdzie obrośnięte bluszczem kamienne ściany z otworami bez szyb – jak okna w ruinach – odbijają echem „mowę wieków”.

Jednocześnie klasyczne motywy zestawione są z metalowymi, malowanymi na podstawowe kolory elementami zadaszenia wejść, gdzie ilość daszków z pleksi – jak barokowe tympanony – jest stopniowana w zależności od rangi wejścia: trzy przy głównym wejściu do muzeum, dwa przy wejściu do kameralnego teatru, a jeden przed biblioteką na zapleczu gmachu. Daszki nie są jednak ustawione jeden w drugim, lecz obok siebie, a ich materiał i przezroczystość przeczą skojarzeniom z tympanonem, wywoływanym przez ich kształt. Za to podtrzymujące je dwuteowniki, pomalowane w ostre kolory, łączą motywy XX wieku: De Stijl, konstruktywizm, rzeźbę abstrakcyjną, instalację pop-art i rusztowanie z prozaiczną funkcją, która w historii architektury doczekała się tak wielu wersji wytwornego opracowania.

W muzeum tym zderzono te wytworne i popularne kody, dbając jednak o to, by zakłócenia, formy nowoczesne i niskiego kodu były w mniejszości, równoważonej ich większą ekspresją wobec kamienia, rotundy, egipskich gzymsów, amfilady. Te pierwsze znajdują mimowolną kontynuację w ruchu ulicznym, reklamach, kolorowych samochodach przejeżdżających przed muzeum, a te drugie – w marzeniach sztuki XX wieku, by przy całym swym radykalizmie zyskać uznanie (i aukcyjne ceny) równe dziełom dawnego kunsztu. To zaś zdarzało się eksponowanym tam dziełom zazwyczaj dopiero po śmierci ich autorów. Jak widać, motywy z różnych czasów można zestawiać, sugerować ich różną metrykę mimo faktycznej jednoczesności, ich pomieszczenie może być artystycznie frapujące, może świadczyć o ambicji, niecierpliwości lub nostalgii, lecz w sumie ujawnia ludzką bezsilność wobec czasu.

Obiekt Kunsthandwerk-museum we Franfurcie nad Menem (1979–1985), projektu Richarda Meiera stanowi również grę z upływającym czasem i stylami dawnych epok⁴⁷. Jest rozbudową klasycystycznej willi Metzlerów (1803, przebud. 1864), o prawie sześcienną bryłę, pięciu osiach okiennych, trzech piętrach i lukarnach na osi każdej elewacji. Biel i geometryczny rygor posłużyły do powiązania z historycznym już zastosowaniem bieli i geometrii w architekturze funkcjonalizmu u początku XX wieku. Rozwijanie tej stylistyki – swoisty znak rozpoznawczy Richarda Meiera – znalazło tu swoje lokalne uzasadnienie. Oprócz historycznego pretekstu z lat dwudziestych XX wieku, gdy taka architektura powstawała w osiedlach socjalnych budowanych w tym mieście przez architektów z kręgu CIAM (Congres Internationaux

⁴⁷ H. Klotz, dz. cyt., s. 428; Ph. Jodidio, *Richard Meier*, Köln 1995, s. 68–74; P. Winskowski, *Ponowoczesne interpretacje...*, s. 71–74.

d'Architecture Moderne)⁴⁸, oraz pośredniego odniesienia do praktycznych celów, jakim służą eksponowane tam przedmioty rzemiosła – geometria posłużyła do „systemowego” rozwinięcia bryły willi jako swobodnego modułu dla nowego muzeum.

Rzut nowego gmachu to kwadrat o boku czterokrotnie dłuższym niż willa, która znajduje się z jego narożnika. Pozostałe trzy narożne bryły powielają liczbę kondygnacji, poziom gzymsu i ilość okien w każdej elewacji willi, a obłożone są metalowymi, kwadratowymi, białymi panelami. Części budynku między tymi narożnymi sześcianami – o ścianach tynkowanych (też na białą) – są bardziej ażurowe i akcentują dwie prostopadłe osie ścieżki przechodzące przez kompleks i rozchodzące się w stronę ogrodu. Na jednej z nich – również białe – kolumny, słupy i poziome rygle uformowano w malowniczą glorię, zastosowaną tu nie tyle, by zamknąć linię parkowej alejki, lecz by ilość osi i ich geometrycznych powiązań zwielokrotnić. Pod glorią bowiem umieszczono fontannę. Na środku basenu granitowy sześcian to odpowiednik willi Metzlerów, a w formie niższych, kwadratowych płyt odzwierciedlono układ całego muzeum, tłumacząc osobom mało spostrzegawczym jego modułowy układ. Krzyżujące się ścieżki zaznaczono stalowymi perforowanymi listwami, z których woda wypływając, zasila fontannę.

Model muzeum w formie fontanny pod glorię, stanowiącą przecież motyw barokowy; prawdziwe muzeum w funkcjonalistycznych formach, cytowanych przez amerykańskiego architekta w mieście, gdzie powstały pionierskie obiekty białego, rzeczowego – jak wtedy głoszą – stylu XX wieku; nowoczesne elementy, odmierzane według miary klasycystycznej willi, wszystko to nie mogłoby zdarzyć się wcześniej. Pięćdziesiąt lat wcześniej willa zostałaby wyburzona, glorię wyklęta jako zbytek, białe panele nie byłyby tak perfekcyjnie dopracowane, by rysować na ścianach idealny kartezjański układ współrzędnych, a park – pozostawiony w „naturalnym” stanie lub zabudowany... powtarzalnymi, osiedlowymi blokami. Za to zastosowanie powtarzalnego modułu jako elementu dekoracji ściany, ramy i słupy złożone w glorię, miniatura architektury jako fontanna, amerykański projektant wygrywający międzynarodowy konkurs w Niemczech – to wszystko każe łączyć funkcjonalizm, epatujący niegdyś własnym nowatorstwem, z motywami starszymi, gdzie całość – kompleks muzeum, miasto ze swoimi ambicjami kulturalnymi – ewoluuje w sposób ciągły, a nie zaczyna od nowa z byle powodu; to sytuacja po sukcesie „stylu międzynarodowego” i po czasie gdy *modus americanus* przesądzał wprost o trendach w architekturze Europy, co w samym Frankfurcie zaowocowało dzielnicą wieżowców budowaną od lat pięćdziesiątych; to wreszcie sytuacja, gdy obiekt służący kulturze jest oceniany w kategoriach intelektualnego przekazu architektury, a nie „zewnętrznych oznak prestiżu” w najbogatszym chyba mieście Niemiec. Takiej aktualizacji motywów nowoczesnych dokonuje Richard Meier, rozwijając motywy architektury Le Corbusiera, Ernsta Maya, Waltera Gropiusa i czasami wznosząc bardzo hermetyczne budynki, zainteresowane tylko zasadami swej wewnętrznej struktury. We Frankfurcie okoliczności, obecność zabytkowej willi i talent dały efekt powiązany z historią miasta i jego geometrią oraz tematyką ekspozycji w sposób swoisty, warty wychwycenia, jeśli nie w salach muzeum, to chociaż w czasie spaceru parkowymi alejkami.

Architektura współczesna w nurcie *high tech*, eksponując elementy konstrukcyjne budynków i ich połączenia, stal i szkło, jak się wydaje, sięga do przeszłości nie dalej,

⁴⁸ H. Syrkus, dz. cyt., s. 204–213.

jak do XIX-wiecznych konstrukcji inżynierskich: mostów, hal dworcowych czy najsłynniejszego obiektu tego rodzaju – wieży Eiffla. Jednak, podobnie jak we frankfurckim Museum für Kunsthandwerk, gdzie stylistyka wczesnego modernizmu wprowadziła niesprzecznie nową jakość w złożoną sekwencję epok, stylów, koncepcji przestrzeni i sposobów użytkowania – zarówno architektury, jak i eksponowanych tam obiektów rzemiosła – tak samo słynna piramida Luwru pokazuje, że konwencja *high tech* może rozwijać motywy przestrzenne sięgające średniowiecza, renesansu, baroku, klasycyzmu i XIX-wiecznego historyzmu.

Dzieło I.M. Pei & Assoc. i całego zespołu współpracujących firm i projektantów (1983–1989), swoisty szczyt góry lodowej, duży świetlik wieńczący przestrzenie podziemne i główne wejście do całego kompleksu, jest bowiem dzięki swojemu usytuowaniu i powiązaniom przestrzennym jakby perfekcyjnym kryształem, skupiającym konstelację kierunków, symetrii osiowych i środkowych, rytmów, przezroczystości i odbić, jakie rozwijane były w przestrzeni pałacu Luwru, jego rozbudowywanych z czasem skrzydeł i pawilonów, pałacu i ogrodów Tuileries, a zwłaszcza ich głównej osi, biegnącej dziś kilkanaście kilometrów, aż do La Défense⁴⁹. Oprócz narzucającego się kontrastu nowoczesnych materiałów wobec kamiennych fasad pałacu, warto zauważyć motywy, cechy pojawiające się pod różnymi postaciami w obu tych obiektach, jak długie rytmy drobnych elementów: okien, kolumn, ryzalitów Dziedzińca Kwadratowego, o elewacjach ujednoliconych stopniowo od XVI do XIX wieku dla uzyskania takich wielokrotnie powtarzalnych i zhierarchizowanych segmentów, oraz rytm stalowych szprosów i cięgien piramidy, również ułożonych wzdłuż prostych i prostopadłych do siebie linii. Podobnie rzecz się ma z akcentami, łączonymi osiami biegnącymi w powietrzu, czytelnymi dzięki kolejnym, kadrującym je ramom z prześwitami – jak kolejne „szczerbinki” w karabinie, nakierowane na cel, którym jest sam kierunek, a nie akcent, kulminacja czy dominanta na jego zamknięciu (czyli „szczerbinki” bez „muszek” i bez celu, do którego się mierzy). Takie role spełnia przezroczystość głównej piramidy, jej usytuowanie wobec trzech piramid satelitarnych i trzech bram w pawilonach pałacu: Zegarowym, Denona i Richelieu, oraz wobec dróg zwiedzających, prowadzących spod piramidy po tych samych liniach do trzech głównych skrzydeł muzeum. Nawet spiralne schody z trzonem windy w środku i schody ruchome – wszystkie obłożone metalowymi panelami – zachowują, mimo odmienności materiałów, geometryczny układ wielu reprezentacyjnych klatek schodowych w renesansowych i barokowych rezydencjach (w Azay-le-Rideau, Blois i samym Luwrze).

Piramida i cała reorganizacja Dziedzińca Napoleona, przestrzeni pod nim i przejście do skrzydeł pałacu, stanowi jakby dośniony do końca *sen* francuskiego baroku o geometrii, lekkości oraz iluzji nieskończoności – zmaterializowany dzięki nowoczesnym materiałom. Dzięki temu muzeum nie tylko zostało usprawnione, zmodernizowane i przygotowane dla wielkiej liczby zwiedzających, ale liczba ta rzeczywiście znacząco wzrosła, a jego nowa architektura stała się kolejnym symbolem Paryża.

Kierunek w nieskończoność, tym razem powiązany z kosmosem i przyrodą nie w postaci zgeometryzowanej (jak ogrody Tuileries André Le Nôtre’a), lecz w niewielkim stopniu zakłóconej przez człowieka, stał się od ponad stulecia motywem

⁴⁹ M. Pabich, dz. cyt., s. 34–36, 194–197; P. Winskowski, *Luwr: zamek, pałac, muzeum, piramida* [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, M. Popczyk (red.), Katowice 2005 (w przygotowaniu).

rozwoju urbanistycznego Helsinek. Miasto zlokalizowane na półwyspie pokrywa siatka prostokątnych ulic powstałych w XIX wieku, gdy Carl Ludvig Engel planował Helsinki jako stolicę podporządkowanego Rosji (choć korzystającego z autonomii) Wielkiego Księstwa Finlandii. Konieczne połączenie z resztą kraju stosunkowo wąskim pasem lądu biegło drogą wyłamującą się z tego rygoru. Wzdłuż niej w miarę rozwoju miasta powstawały kolejne obiekty, zwłaszcza te, na które nie było miejsca w ścisłym centrum. Tam też zlokalizowano gmach Muzeum Narodowego (1902–1910, proj. Herman Gesellius, Armas Lindgren i Eliel Saarinen), co dodało mu symbolicznej rangi, a samą drogę podniosło do roli nie tylko funkcjonalnego połączenia⁵⁰. Po uzyskaniu niepodległości w 1917 roku przy tej samej ulicy powstały kolejne gmachy, ważne dla kultury i funkcjonowania państwa: Parlament, Poczta Główna, teatr, domy towarowe, a po drugiej wojnie dalsze – stadion olimpijski, sala koncertowo-kongresowa Finlandia talo, nowa opera.

Z obszaru koło poczty, gdzie zanika regularna, ortogonalna siatka ulic właściwego centrum na rzecz miękkiego przebiegu wspomnianej ulicy (nazwanej imieniem wyzwoliciela Finlandii, marszałka Mannerheima), patrząc na północ – w kierunku mitycznego serca kraju – widać zieleń i jezioro (Töölö – głęboką zatokę Bałtyku), a więc te dwa podstawowe elementy naturalnego, a nie miejskiego krajobrazu Finlandii. Obszar między centrum a jeziorem był projektowany przez największego fińskiego architekta XX wieku, Alvara Aalto, jako nowe centrum miasta. Jednak pomysł założenia tam rozległego placu (z widokiem na północ) i zabudowy krawędzi jeziora budynkami publicznymi został oprotowany właśnie ze względu na zachowanie tej charakterystycznej dla całego kraju, a unikatowej w stolicy wartości zetknięcia lasu i wody. Powstał tylko gmach Finlandia talo (1962–1975), autorstwa Aalto.

Za to gdy koło poczty postanowiono wzniesić muzeum sztuki współczesnej, by przy ulicy Mannerheima dopełnić prestiżowych, stołecznych funkcji mieszczących się w okazałych gmachach, zwyciężył projekt Amerykanina Stevena Holla niezwykle trafnie i współcześnie wykorzystując te parametry otoczenia (1993–1998)⁵¹. Budynek o nazwie Kiasma (skrzyżowanie, przeplecenie) składa się z dwóch przenikających się części: jednej prostokątnej, odpowiadającej ortogonalnej części planu miasta, i drugiej, wygiętej jakby w kształt rogu (konchy), skierowanej ku północy, ku parkowi i jezioru, której ściana, przeszklona i wyposażona w balkony elewacja północna służy do oglądania tego widoku z sal wystawowych. Sale te, a zwłaszcza najwyższa, na czwartej kondygnacji, dają dalszy widok niż plac na poziomie terenu. Przeplecenie dotyczy też wody, która z prostokątnego basenu wzdłuż prostokątnej części budynku przepływa kaskadą przez prześwit w poprzek części wygiętej i stamtąd ma przez kanał „zasilać” jezioro Töölö (na razie kanału nie zrealizowano).

⁵⁰ M. Piprek, *Architektura Finlandii*, Warszawa 1988; *Finland. 20-th Century Architecture*, M.-R. Norri, E. Standertskjöld, W. Wang (red.), Helsinki–Frankfurt am Main 2000, s. 28, 147.

⁵¹ Steven Holl 1986–1996, „El Croquis” 1996/II, No 78; *Architecture in process*, J. Steele (red.), London 1994, s. 38; *Kiasma – Museum of Contemporary Art*, „Project Magazine” 1998, pr. 78, passim; P. Winkowski, *Światło północy, światło południa*, „Grafia” 2002, nr 2 (2), s. 18–24; tenże, *Kiasma. Przenikanie natury i kultury*, „Architekt” 2004, nr 3, s. 30–41; tenże, *Od projektowania utopii do rejestracji faktów w teoriach architektury* [w:] *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze*, T. Kostyrko, G. Dziamski, J. Zydorowicz (red.), Poznań 2004, s. 162–164; tenże, *Wirtualne półtrwanie architektury* [w:] *Estetyka wirtualności*, M. Ostrowicki (red.), Kraków 2005, s. 268–273.

Relacja natury i kultury, ładu i wody, budynku i krajobrazu, sprzęgniętych ze sobą w różnych skalach i na różne sposoby, stanowi swoiste podsumowanie fińskiej kultury za sprawą muzeum sztuki współczesnej – instytucji skądinąd kosmopolitycznej. Architektura tego obiektu, zrealizowanego w bardzo współczesnej, neomodernistycznej stylistyce, z powszednich dla Finów walorów ich północnego kraju i jego klimatu wydobywa interesujące cechy wizualne i symboliczne oraz oryginalnie wpisuje je w ów uniwersalizm. Obiekt zaprojektowany tak starannie, z taką wiedzą o specyfice miejsca, każe przywołać to, co napisałem wcześniej o intencjach Jasieńskiego i o dziele Isozakiiego, Wanga, Meiera, Stirlinga i Peia – o tym, że „każde miejsce ma swoją historię”, każde jest specyficzne⁵². To zaś, jak zostanie ona wydobyta, ujawniona, jak posłuży do kształtowania przyszłości to kwestia talentu, wiedzy, odpowiedzialności i odporności na pokusy upraszczania architektury – zwłaszcza, gdy na tym miejscu ma stać muzeum.

Argumenty natury prestiżowej, porównanie z podobnymi obiektami na świecie i nadzieja na uzyskanie obiektu o architektonicznej jakości, która sama przyciągnie uwagę i zapewni mu rozgłos, skłaniają inwestorów i mecenasów do rozpisywania międzynarodowych konkursów architektonicznych i... do dbałości o to, by werdykt nie budził podejrzeń co do bezstronności jury. Poziom publicznych dyskusji na tematy architektoniczne, towarzyszących takim wydarzeniom, kształtuje się, gdy ich uczestnicy są uwrażliwiani na jakość środowiska własnego mieszkania, pracy, rozrywki i życia publicznego, poczynwszy od szkoły podstawowej (a tak dzieje się od lat siedemdziesiątych XX wieku w krajach skandynawskich⁵³), na równi z przedmiotami przygotowującymi do uczestnictwa w ruchu drogowym (najpierw w roli pieszych), do orientacji w planie miasta czy rozkładzie jazdy pociągów, do obsługi Internetu, do życia w rodzinie *etc.*, *etc.*

Przedstawiłem kilka muzeów europejskich i takie aspekty ich budynków, które osadzają je w roli „pomostów kultury” wobec miasta, kraju, w którym powstały i – ogólniej – wobec kultury narodu, który swoje idee i swoją sztukę kształtował według takiego a nie innego *leitmotivu*. Nie tyle architektoniczny styl, stylistyka czy stylizacja, ile właśnie sposób przedstawiania tych idei świadczy o randze artystycznej i intelektualnej takiej architektury.

Nie przedstawiłem za to wszystkich obiektów muzealnych Krakowa ani nawet wszystkich architektonicznych aspektów obiektów opisanych. Intencją moją było wydobyć tych walorów ich architektury, które – jakkolwiek powstawały w różnym czasie – czyniły z budynku swego rodzaju eksponat, obiekt warty oglądania i analizy z jednej strony, a z drugiej – stanowiący kwintesencję założeń ideowych fundatorów i projektantów, wyrażonych właściwymi architekturze środkami przestrzennymi; wyraz potrzeb całego społeczeństwa, które nawet gdy nie formułuje *explicite* swoich

⁵² *Każde miejsce swoją historię. W poszukiwaniu dziedzictwa wiejskiego. Poradnik badacza*, M. Konopka (red.), Warszawa 2001.

⁵³ B. Lisowski, *Stan istniejący i postulowany w architekturze końca XX wieku*, Kraków 1985, s. 19–20.

postulatów wobec decydentów i mecenasów, to oczekuje punktu zaczepienia dla własnej pamięci, dumy, świadomości przeszłości, aktualnych dylematów i przewidywań przyszłości. Rolą projektantów jest takich form dostarczyć, rolą mecenasów – sprowokować takie spontaniczne inicjatywy, powszechne akcje, darowizny, jakie towarzyszyły powstaniu krakowskiego Muzeum Narodowego i historii kolekcji wchodzących w jego skład.

Zaproponowanie współcześnie spójnego modelu kultury uniemożliwia wręcz sama ekspansja i różnorodność poddyscyplin zajmujących się tym przedmiotem. Wobec rozległości zjawisk, na które patrzy się z perspektywy „kulturalistycznej”, tradycja muzeów i ich tradycyjnych eksponatów okazuje się jedną z wielu, i to złożoną z samej swej istoty. Do tej złożoności dochodzą dziś kategorie, będące jej swego rodzaju pochodną, konsekwencją, świadectwem wyciągnięcia z niej wniosków i pracy nad ujęciami teoretycznymi, które by tę złożoność rozpięły na zjawiska szczegółowe. Stąd na przykład kariera kategorii doświadczenia⁵⁴ i zdarzenia⁵⁵, „mikrohistorii”⁵⁶ w badaniach nad kulturą i sztuką, we współczesnej praktyce artystycznej, a również w budynkach i projektach architektonicznych, angażujących się w te dyskursy. Prowadzi to m.in. do zakłócenia podziału między kulturą wysoką a popularną i pochłonięcia popularnej przez działalność komercyjną, gdy rynkowe operowanie atrybutami i ikonami kultury proklamowane jest jako proces kulturotwórczy.

Nie zmienia to faktu, że w świecie współczesnym wciąż ujawniają się potrzeby obcowania z dziełami złożonymi, wieloaspektowymi. Obiekty uczestniczące jako argumenty, przykłady, ilustracje w złożonych dyskursach, dla podtrzymania tychże i dla niekwalifikowanego zachwyty zainteresowanych – nawet gdyby nie miało ich być zbyt wielu – wymagają przestrzeni architektonicznej kształtowanej w podobnym albo komplementarnym dyskursie. To środki nieme, wymagające odczytania poprzez kod, a nie *explicite*, jak inskrypcje Izabeli Czartoryskiej, w jakie zaopatrywała swe zbiory. Mają one tę przewagę nad słowem pisanym, że oddziałują pośrednio i ciągle, kształtują zachowania, tło, środowisko życia. Same nazwy muzeów: Świątynia, Sukiennice, Kamienica, Pałac, Klasztor, Gmach, Bunkier – stanowią przecież o tym, jak odbieramy te instytucje, ich działalność i zawartość samych obiektów.

Pojawia się tu przy okazji kategoria polityki, postrzeganej nie jako manipulacja ze strony władzy, lecz polityki patriotycznej, jawnej, a nawet indywidualnej – prywatnej, dającej nierzadko lekcję tolerancji wyprzedzającej swoje czasy, stanowiącej świadectwo i przykład szerokości horyzontów, dalekowzroczności, wreszcie polityki (prawie) niezależnej od ówczesnego rządu, zwłaszcza gdy był to rząd obcy, zaborczy, okupacyjny lub niesuwerenny. Polityki solidarności w relacjach między kulturami, między ich centrami i peryferiami, w sytuacjach zapożyczeń i nawiązań, bez zacierania różnic i mieszania jakości. Polityki jako indywidualnego formułowania tego, na co nie stać ogółu, lub gdy ogół nie ma możliwości jej artykułowania: „(...) mówić o Was

⁵⁴ K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia*, Kraków 1988, (2 wyd. 2000); R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowicz, Ł. Nysler, A. Orzechowski, Wrocław 1998.

⁵⁵ Np. dyskurs architektonicznej dekonstrukcji i jego związki z filozofią, por.: E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.

⁵⁶ Por. E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999.

i mówić za Was”⁵⁷. Takie muzea i taka polityka muzealna wystrzega się popularyzowania wszystkiego na poziomie masowym. Wobec znanego zdania Marshalla McLuhana: „środek przekazu sam jest przekazem”, oraz ujawniających się ostatnimi laty postaw młodej generacji, nad podziw dojrzałej do poważnych zachowań w poważnych momentach, uzasadniona jest obserwacja, że muzeum (podobnie jak inne instytucje kultury) – architektura tego obiektu, kolekcja i ekspozycja – może i powinno pozostać elitarne, wymagające, niezacierające granic poziomu jakości intelektualnego dyskursu, w jaki jest zaangażowane. Wtedy nawet tracąc publiczność obojętną, zyska publiczność uważną i dążącą do sprostania wytkniętemu zadaniu.

W opisanych tu muzeach pewne zjawiska wydobywane, nazywane i stawiane w centrum uwagi przez współczesną filozofię kultury i estetykę były już antycypowane – na tyle, na ile pozwalały na to ówczesne pojęcia, język je nazywający – ale intuicje były podobne. Częściowo działa się tak z konieczności, np. z racji ograniczonego dostępu do oryginałów, gotowości zestawiania oryginałów z kopiami, tego że Izabela Czartoryska względnie późno i relatywnie szczupłymi środkami gromadziła swoją kolekcję, w porównaniu z ogromnymi kolekcjami państwowymi czy monarszymi XIX wieku. Ale też była ona zainteresowana profilem kolekcji, która nie mogła zakładać ogarnięcia całości (lapidarium) ani operowania tylko oryginałami (kopie, rekonstrukcje). Za to zestawianie dzieł sztuki z przedmiotami codziennego użytku, rzemiosła, sentymentalnymi pamiątkami wraz z jej własnymi komentarzami do tych eksponatów stanowi o niepowtarzalności całej kolekcji rozumianej właśnie w kategoriach, o których tu mowa.

Stąd jej strategia okazuje się bardzo współczesna: fragmenty, „mikrohistorie” i ulotne ślady, zestawiane nie po to, aby pokazać chaos i nieciągłość, ale by wyodrębnić z historii pewne całości i relacje między nimi, poprzez szczegół i myślową rekonstrukcję składowych materialnych, literackich i symbolicznych – ze świadomością wcześniejszego procesu wyodrębniania i jego arbitralnego charakteru oraz jawnej intencji komentarza. Zaniechanie – szczególnie dziś trudnego – dążenia do wyczerpania tematu i pełnego obiektywizmu wymusza własne poszukiwanie odbiorcy, pozwalając mu samodzielnie powiązać więcej kontekstów i zagęszczając sieć odniesień. Taka strategia muzealna dostarcza doświadczenia pełniejszego, bo wielozmysłowego, wielopoziomowego, bardziej przemawiającego niż pełny katalog zbioru, który ma ambicję być „wyczerpujący”, a źle podany – nudzi i wyczerpuje widza. Budynki muzeów realizujące omówione wyżej strategie w swoich kolekcjach i sposobie ich eksponowania oraz kolekcje, które z różnych powodów przybrały taką postać, stanowią dla odbiorcy szczególnie atrakcyjny poligon doświadczeń – swoisty pomost kultury.

⁵⁷ Jan Paweł II, *Odwagi! Ja jestem, nie bójcie się*, Poznań 1987, s. 129 (Gdańsk – Zaspą, 12 VI 1987 r.).